



Walter Benjamin
Opere complete

IV. Scritti 1930-1931



Einaudi

Opere complete di Walter Benjamin
a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser

Edizione italiana a cura di Enrico Ganni

Volume IV

Opere complete di Walter Benjamin

I

(1906-1922)

II

(1923-1927)

III

(1928-1929)

IV

(1930-1931)

V

(1932-1933)

VI

(1934-1937)

VII

(1938-1940)

VIII

Frammenti

IX

I «passages» di Parigi

Walter Benjamin

Scritti 1930-1931

A cura di Rolf Tiedemann
e Hermann Schweppenhäuser

Edizione italiana a cura di Enrico Ganni
con la collaborazione di Hellmut Riediger

Giulio Einaudi editore

Titolo originale *Gesammelte Schriften*

© 1972-1989 Suhrkarap Verlag, Frankfurt am Main

© 2002 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

© Per le illustrazioni nn. 1-11: Theodor W. Adorno Archiv,
Frankfurt am Main;

nn. 16-17: Nachlaß Germaine Kroll, Museum Folkwang, Essen;

nn. 18-19: Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur -
August Sander Archiv, Köln /
SIAE 2002.

Traduzioni: Giorgio Backhaus, pp. 234-42; Marisa Bertolini, pp.
216-20;

Fabrizio Desideri, pp. 174-80, 456-63; Piera Di Segni, pp. 521-22;
Enrico Filippini, pp. 476-91;

Umberto Gandini, pp. 106-7, 115-17, 125, 150-58, 165-66, 181-85,
193-95, 262, 268-69,

276-79, 287-93, 301-8, 359-71, 385-95, 429-48, 468-75, 523-28;
Enrico Ganni, pp. 466-67;

Anna Marietti Solmi, pp. 126-30, 139-49, 159-64, 203-15, 221-33,
263-67, 299-300, 329-58,

372-73» 396-401» 423-28, 498-506;

Ginevra Quadrio-Curzio, pp. XI-XIII, 381-84, 419-22, 464-65,
507-8, 529-31;

Hellmut Riediger, pp. 532-38;

Giulio Schiavoni, pp. 5-105, 108-14, 118-24, 167-73, 186-92,
196-202, 243-61, 270-75, 280-86,

294-98, 309-17, 321-28, 374-80, 402-18, 492-97, 509-20, 539-42;
Paola Teruzzi, pp. 449-553.

Redazione: Daniela La Rosa

www.einaudi.it

ISBN 88-06-16169-5

Avvertenza editoriale

Con il presente volume prosegue l'edizione italiana delle *Opere complete* di Walter Benjamin, di cui sono già apparsi il II e il IX. Dell'edizione a suo tempo curata da Giorgio Agamben erano usciti, tra il 1982 e il 1993, cinque tomi comprendenti gli scritti dal 1910 al 1922, quelli dal 1926 al 1929, e, in un volume a parte, i frammenti del *Passagenwerk*. Cessata la collaborazione tra la casa editrice Giulio Einaudi e Giorgio Agamben, i curatori dell'edizione tedesca (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, in collaborazione con Theodor W. Adorno e Gerschom Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989) hanno accettato di proseguire e condurre a termine, affiancati da Enrico Ganni, anche quella italiana. Mentre tuttavia le *Gesammelte Schriften* sono articolate in base a criteri di genere e di contenuto, la presente edizione - per coerenza con quella a suo tempo avviata da Giorgio Agamben - segue l'ordine cronologico, sebbene questo, a giudizio dei curatori, non sia, in tutto e per tutto, adatto a un'opera come quella di Benjamin, in cui le date di stesura sono spesso incerte.

Il volume contiene gli scritti del biennio 1930-1931, quando il filosofo, costretto a riconoscere il fallimento delle proprie aspirazioni accademiche, si volge decisamente al mestiere di critico letterario e pubblicista, con l'ambizione «d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande». Obiettivo che egli persegue con la tenacia di uno «stratega della battaglia letteraria».

Per quanto concerne le note, i curatori hanno rielaborato l'apparato critico delle *Gesammelte Schriften*; per i brani tratti dal vol. III di tale edizione si è fatto riferimento agli apparati realizzati da Hella Tiedemann-Bartels, per quelli compresi nel vol. IV, al commento messo a punto dal defunto Tillman Rexroth.

Anche in questo volume, Enrico Ganni ha curato con Hellmut Riediger l'armonizzazione delle traduzioni in italiano, con

particolare attenzione alla coerenza stilistica, lessicale e terminologica dei testi.

La cura redazionale è di Daniela La Rosa.

Cronologia della vita di Walter Benjamin

(gennaio 1930 - dicembre 1931)

1930

Dal dicembre 1929 fino a febbraio inoltrato del 1930 Benjamin soggiorna a Parigi. Lascia la capitale francese solo il 23 e il 24 febbraio 1930, per tenere due conferenze radiofoniche a Francoforte: *Pariser Köpfe* [Teste parigine] e *Friedrich Sieburgs Versuch «Gott in Frankreich?»* [Il saggio «Dio in Francia?» di Friedrich Sieburg]. Ma il portato più significativo del viaggio è il *Pariser Tagebuch* [Diario parigino], la cui versione definitiva viene stesa da Benjamin probabilmente solo dopo il suo ritorno a Berlino; fu pubblicato sulla «Literarische Welt» in quattro parti tra l'aprile e il giugno del 1930.

Da Parigi, il 20 gennaio 1930, Benjamin scrive a Scholem la lettera in francese in cui gli annuncia la decisione di rinviare il viaggio, da lungo tempo progettato, in Palestina e l'apprendimento della lingua ebraica a dopo il divorzio da Dora: «cela ne me semble pas être si proche». Questo implica una cesura biografica che l'amico Scholem riassume nella constatazione che Benjamin «in questa vita» non conta più «su un reale incontro con l'ebraismo». A questo per Benjamin si sostituisce l'ambizione dichiarata di diventare il più importante critico della letteratura tedesca.

Dopo che, in febbraio, Benjamin è tornato a Berlino, il 27 marzo 1930 viene pronunciato il divorzio; seguono aspre e lunghe diatribe su come regolare le questioni economiche, che si concludono sfavorevolmente per Benjamin. Fino alla metà del 1931 questi interromperà qualsiasi legame con la sua ex moglie e pretenderà dagli amici comuni di scegliere tra lui e lei. Inizialmente Benjamin torna ad abitare, come l'anno precedente, da Franz Hessel nella Friedrich Wilhelm Straße, ma tra la fine di marzo e i primi di aprile deve trasferirsi in un padiglione in un giardino della Meineckestraße.

In aprile Benjamin riferisce a Scholem: «Qui si era progettato di

costituire per quest'estate un gruppo di lettura critica ristretto diretto da Brecht e da me per fare a pezzi Heidegger» - il riferimento è a *Essere e tempo*. «Purtroppo Brecht, che sta piuttosto male, se ne andrà presto via di qui, e io non mi sento di affrontare la cosa da solo».

Mentre alla fine del 1929 il lavoro ai *Pariser Passagen* [I «*passages di Parigi*»], che lo aveva impegnato per i due anni precedenti, subisce una momentanea interruzione, per tutto il 1930 Benjamin lavora al grande saggio su Karl Kraus, oltre che ai primi tentativi su Brecht (che in quest'epoca diventa sempre più importante per lui) e a un saggio contro Ernst Jünger e la minaccia ormai incombente del fascismo tedesco. Le conferenze radiofoniche, a lui necessarie soprattutto come fonte di reddito, lo portano più spesso a Francoforte, dove incontra Ernst Schoen, Siegfried Kracauer e Theodor W. Adorno. Fallisce la pubblicazione di un volume di saggi letterari per il quale Benjamin aveva concluso un contratto con l'editore Ernst Rowohlt in aprile. Un altro progetto concerne la traduzione di un volume di novelle di Marcel Jouhandeau che dovrebbe essere pubblicato dall'editore Gustav Kiepenheuer; anche questo tuttavia non va in porto, benché Benjamin abbia già tradotto sei racconti (cfr. GS, Supplement II, 303-417). Si rivela infine irrealizzabile anche il tentativo intrapreso assieme a Brecht di pubblicare una rivista politico-culturale dal titolo «*Krisis und Kritik*». Per l'editore Rowohlt Benjamin stende occasionalmente schede di lettura, tra cui una valutazione negativa di *Perrudja* di Hans Henny Jahns.

Nel luglio del 1930, a bordo di una nave da crociera, Benjamin salpa da Amburgo per un viaggio in Scandinavia che lo porta a Trondheim, Rörwik, Bergen, Bodø e Svolvær «fino oltre il circolo polare artico e nella parte settentrionale della Finlandia». A metà agosto è a Zoppot in Polonia, l'«ultima o penultima tappa del mio viaggio», con l'amico Fritz Radt e sua moglie Jula. Del riassunto letterario del viaggio, un ciclo di *Denkbilder* intitolato *Nordische See* [Mare nordico], in agosto era già pronto il manoscritto, che sarà pubblicato il mese successivo dalla «Frankfurter Zeitung».

Dopo il ritorno a Berlino, verso settembre, Benjamin prende possesso di un'abitazione propria, un attico nella Prinzregentenstraße 66, nel quartiere di Wilmersdorf, prima ammobiliato, e in seguito «arredato in proprio». In questa casa, dove ha come vicino il cugino medico Egon Wissing, di cui è molto amico, resterà fino all'emigrazione nel marzo 1933. È sempre con Wissing e con il medico Fritz Fränkel, un amico del movimento giovanile prima del 1914, che Benjamin nel 1930 e nel 1931 prosegue gli esperimenti con l'uso di hashish cominciati nel 1927; ma «il libro importantissimo sull'haschisch» che aveva in programma di scrivere non viene realizzato. Il brano *Myslowitz-Braunschweig-Marsiglia*, che esce in

novembre sull'elegante rivista berlinese «Uhu», resta una delle due pubblicazioni dedicate ai suoi studi sulla droga che Benjamin riesce a realizzare.

Nell'ottobre del 1930, probabilmente con Brecht, Benjamin prende parte a una «seduta con l'opposizione nazionalsocialista, gruppo Strasser, inizialmente partita su base alcolica e sfociata nelle ore del mattino in un dibattito nel complesso franco, a tratti affascinante».

Max Horkheimer assume la direzione dell'Institut für Sozialforschung di Francoforte; Benjamin pensa di tenere qui una conferenza su argomenti di filosofia e critica letteraria, ma il progetto non va in porto.

Ai primi di novembre muore la madre di Benjamin. Benjamin deve trasferire la sua parte di eredità all'ex moglie Dora. Alla fine di novembre del 1930 esce per la casa editrice R. Pieper, con il titolo fuorviante *Die Herzogin von Guermantes* [La duchessa di Guermantes], la traduzione, conclusa già nel 1926, di *Le coté de Guermantes* di Proust; i traduttori Benjamin e Franz Hessel avevano dato al volume il titolo *Guermantes*.

In dicembre, con una lettera d'accompagnamento, Benjamin spedisce a Carl Schmitt, lo studioso di diritto pubblico e futuro primo giurista di Hitler, una copia di *L'origine del dramma barocco tedesco*; tuttavia questi non reagisce all'invio; solo nel 1956, dopo che il nome di Benjamin sarà tornato alla notorietà grazie all'edizione in due volumi delle *Schriften* per opera di Adorno, Schmitt ricorderà la lettera di Benjamin del 1930 nell'exkursus su *Hamlet oder Hekuba*.

1931

L'inizio dell'anno vede Benjamin di nuovo a Parigi, anche se solo brevemente; ai primi di febbraio, infatti, è di nuovo a Berlino. Dopo che nel marzo 1931 è uscito in quattro parti sulla «Frankfurter Zeitung» il saggio *Karl Kraus*, Scholem da Gerusalemme apre un confronto epistolare sulla svolta di Benjamin in direzione del materialismo dialettico quale essa si profila soprattutto con il saggio su Kraus e con l'avvicinamento a Brecht. «Il suo atteggiamento nei confronti del materialismo dialettico come principio euristico e non come dogma, quale egli affermò di considerarlo dal 1931 in poi, lasciava aperta la porta al perdurante influsso di un sorgivo spirito metafisico, che aveva spesso poco o nulla a che fare con le categorie del materialismo. A ciò corrispondeva anche il vincolo costante, ravvisabile fin nei suoi ultimi scritti, che lo legava alle categorie

dell'ebraismo» (Scholem).

Alla fine di marzo comincia sulla «Frankfurter Zeitung» la pubblicazione delle lettere dal secolo borghese con commenti anonimi di Benjamin, che più tardi andranno a formare il libro *Deutsche Menschen* [*Uomini tedeschi*], in cui Benjamin porta alla luce «una tradizione tedesca sotterranea: la tradizione di quanto non potè in alcun modo essere assimilato dal nazionalsocialismo» (Adorno).

In maggio e giugno Benjamin si trova in Costa Azzurra, inizialmente a Juan-les-Pins, poi brevemente a Sanary e Marsiglia, infine a Le Lavandou. Qui s'incontra con Brecht e con lui lavora alla sua nuova pièce, probabilmente la *Santa Giovanna dei macelli*. Tra gli amici e i conoscenti che Benjamin incontra in Costa Azzurra ci sono Egon Wissing, Bernard von Brentano e Wilhelm Speyer, con il quale fa il viaggio in macchina per Saint-Paul de Vence.

Dopo il ritorno a Berlino, dove Benjamin rimane per il resto dell'anno, comincia un circospetto riavvicinamento a Dora, probabilmente soprattutto nell'interesse del figlio Stefan.

In maggio Adorno tiene all'Università di Francoforte la sua prolusione, a proposito della quale Benjamin a luglio corrisponde con l'autore. Benjamin, che nella lezione di Adorno vede «fissate in modo assai convincente le idee fondamentali della nostra cerchia», desidera che si faccia il suo nome nel caso di una pubblicazione. Una pubblicazione però ha luogo solo nel 1973, in un volume delle opere postume di Adorno.

Benjamin continua a scrivere numerose conferenze che egli stesso legge alla radio di Berlino e di Francoforte, soprattutto testi per bambini e ragazzi, più raramente su temi letterari. Assieme a Wolf Zucker scrive il suo primo *Hörmodell: Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!* [*Aumento di stipendio?! Ma vogliamo scherzare!.*]. Di maggior peso sono i saggi su *Berlin Alexanderplatz* di Döblin e la *Kleine Geschichte der Photographie* [*Breve storia della fotografia*], che rappresenta un prolegomeno al *Passagenwerk* tuttora in progetto. Ai primi di luglio Benjamin tiene alla radio di Francoforte una conferenza sul volume postumo di Kafka *Beim Bau der chinesischen Mauer* [*Durante la costruzione della muraglia cinese*], o suo primo lavoro sull'autore. Il fatto di occuparsi contemporaneamente di spiriti tanto diversi come Kafka e Brecht è tipico dell'atteggiamento intellettuale di Benjamin durante questi anni che precedono l'avvento del nazionalsocialismo.

SCRITTI

1930-1931

1930

Giocattoli russi

In origine i giocattoli di tutti i popoli nascono dall'industria domestica. È il primitivo patrimonio di forme dei ceti popolari più umili, dei contadini e degli artigiani a costituire la base assicurata per lo sviluppo del giocattolo infantile sino ai nostri giorni. E la cosa non deve destare sorpresa. Al bambino si presenta nel giocattolo proprio lo spirito da cui scaturiscono i manufatti, l'intero processo di produzione, e non il semplice prodotto, e ovviamente egli comprende un giocattolo realizzato in modo rudimentale assai meglio di un altro che provenga da un processo industriale complesso. *En passant*, si può dire che è qui anche il vero nucleo della moderna tendenza a produrre giocattoli «primitivi» per l'infanzia. Se solo i nostri artigiani non dimenticassero, troppo spesso, che ad avere un impatto primigenio sul bambino non sono tanto le forme costruttive, schematiche, quanto piuttosto l'intero impianto della sua bambola o del suo cagnolino, a seconda di come lui riesce a immaginarsene il congegno! Proprio questo vuole sapere, solo questo gli crea la relazione vitale con le sue cose. Per ciò che concerne il giocattolo, si può dire che tra gli europei forse soltanto i tedeschi e i russi possiedono il genio del giocattolo.

Notissime, non solo in Germania ma in tutto il mondo (l'industria tedesca del giocattolo è la più internazionale), sono le bamboline minuscole e gli animali in miniatura, le stanzette rustiche posizionate in una scatola di fiammiferi, le arche di Noè e le serie di pecorelle prodotte nei villaggi della Turingia, dei Monti Metalliferi ma anche nella zona di Norimberga. Il giocattolo russo invece è generalmente sconosciuto. Viene prodotto solo limitatamente su scala industriale e, fuori dei confini del territorio russo, è diffusa quasi soltanto la figura stereotipata della «baba», una sorta di birillo di legno riccamente decorato che rappresenta una contadina.

In realtà i giocattoli russi sono i più ricchi e più multiformi di tutti. I centocinquanta milioni di abitanti del paese si suddividono in centinaia di etnie, ognuna delle quali a sua volta ha elaborato forme artistiche più o meno primitive e più o meno evolute. Sicché esistono giocattoli contraddistinti da centinaia di linguaggi formali diversi realizzati con i materiali più svariati. Legno, creta, osso, stoffa, carta, cartapesta compaiono da soli o in varie combinazioni. Il più importante di tali materiali è il legno. Quasi ovunque, in questa terra

dalle vaste foreste, si evidenzia un'incomparabile maestria nel lavorarlo, con intaglio, pittura e laccatura. A partire dai semplici burattini snodati di legno bianco e malleabile, dalle mucche, dai porcellini e dalle pecore intagliati naturalisticamente fino ai piccoli scrigni laccati dipinti artisticamente con tinte vivaci su cui sono raffigurati il contadino nella sua troika, dei campagnoli radunati attorno al samovar, falciatrici o taglialegna al lavoro, e fino ai grandi gruppi di mostri, riproduzioni plastiche di antiche saghe e leggende, i giocattoli in legno, i lignei trastulli riempiono i vari negozi delle vie più signorili di Mosca, Leningrado, Kiev, Charkov, Odessa. La più ricca collezione al riguardo è quella posseduta dal Museo del giocattolo di Mosca. Tre armadi di questo museo sono pieni di giocattoli in terracotta provenienti dalla Russia settentrionale. L'espressione campagnola, robusta di queste bambole del governatorato di Vjatka contrasta, in qualche misura, con la loro fattura estremamente fragile. Ma esse hanno superato indenni il lungo viaggio. Ed è bene che abbiano trovato un asilo sicuro nel museo moscovita. Chi può sapere infatti ancora per quanto tempo anche questa componente dell'arte popolare può tener testa al trionfo della tecnica, che oggi attraversa la Russia? La richiesta di questi oggetti finirà per tacere, per lo meno nelle città. Ma lassù, nel loro ambiente familiare, essi vivono ancora al sicuro, nella casa stessa dei contadini al termine delle giornate lavorative, continuando a venire impastate, dipinte con tinte vivaci e poi cotte, come in passato.

Elogio della bambola

Annotazioni critiche su *Bambole e spettacoli di marionette* di Max von Boehn

I libri di Max von Boehn rientrano tra quelli che, di buon grado e con espressione felice, si è soliti definire «miniére». Certo non nel senso ampio, originario in cui lo sono le opere di un Görres, di un Bastian o persino di un Borinski, che in parte creano di prima mano. Anche Boehn, comunque, possiede la ricchezza del materiale, il disordine a volte apparentemente deliberato, la predilezione per il remoto e lo sconosciuto, che con il nudo incanto dei propri materiali sgrana la natura del librone scientifico guardato con sussiego soltanto dai pedanti. Se poi a ciò si aggiunge una smagliante serie di illustrazioni, come accade sia nei libri di moda ampiamente diffusi dell'autore che in quest'ultimo suo lavoro, si è facilmente disposti a leggerli e a guardarli. E non ci si farà guastare quest'umore neanche dalle riflessioni critiche inculcate dal testo, a volte con insistenza un po' molesta.

La prima, che potrebbe apparire come la più superficiale, riguarda il modo di presentare le cose. E con ciò è già però sufficientemente evidenziata la problematicità di molte parti del libro. Questa monotona sequela di proposizioni principali (vi sono pagine in cui se ne contano sette e addirittura dieci una appresso all'altra) riproduce linguisticamente l'atteggiamento con cui una guida di turisti d'altra nazionalità, più che un padrone di casa, presenta al pubblico gli oggetti preziosi e rari di uno scrigno che però per lui non hanno più alcunché di misterioso. Certamente la comprensione di questo materiale estremamente vasto non è per niente facile; e in questo caso la marea aumenta e diviene tanto più minacciosa in quanto i principi scientifici che presiedono alla scelta sopportano con difficoltà il carattere dei libri di Boehn. È fonte di un lieve disagio tuttavia (magari proprio per questo, dato che qui non si poteva pretendere la completezza), nelle parti che trattano del presente, il veder menzionata soltanto la produzione artistica di certi nomi, a scapito di quelli popolari ancora viventi. Emergono non solo Käte Kruse, Lotte Pritzel (ottimamente caratterizzata) e Marion Kaulitz, ma anche personalità più dubbie. E vedendo riprodotte dieci bambole di

porcellana di Nymphenburg ci chiediamo: dove saranno finite le straordinarie bambole di terracotta provenienti non da una manifattura statale ma dalle mani dei contadini del governatorato di Vjatka? In luogo delle futili e divertenti bambole che girano al suono di una musica di grammofoho ci piacerebbe vedere gli spazzacamini, le donnine del mercato, i fiaccherai, i panettieri e le scolarette, tutti di carta, che a Riga si comperano per pochi centesimi nei negozi di giocattoli e nelle cartolerie. Più che l'esotismo isterico delle bambole Relly di Milano a noi interessa senza dubbio quello inappariscnte delle bambole di Barcellona, che al loro interno, al posto del cuore, hanno una pallina di zucchero.

L'autore sfiora indubbiamente abbastanza da vicino i due poli caratteristici del mondo delle bambole: amore e gioco. Ma senza timone, senza compasso e senza cartina geografica. Dello spirito del gioco sa ben poco, e quello che ha ricavato dall'altro emisfero è povera cosa; esso va consultato usando la parola d'ordine «feticismo della bambola». La grande, canonica confidenza che labbra appassionate bisbigliano alle orecchie delle bambole lui non l'ha mai udita. «Se ti amo, che cosa ti importa?» Nessuno vorrà darci a intendere che è l'umiltà dell'innamorato a sussurrare tali parole. È il desiderio, il desiderio frenetico stesso, e la bambola come suo ideale¹.

O è meglio dire: la salma? Giacché il fatto che soltanto l'immagine stessa dell'amore perseguitata a morte costituisca una meta per l'amare conferisce il magnetismo inesauribile alla spoglia rigida e consunta il cui sguardo non è torbido ma spezzato. L'Olimpia hoffmanniana e così pure Madame Lampenbogen di Kubin posseggono tale umiltà; e io ho conosciuto un tizio che, su un dorso nudo e ruvido quale può essere quello delle bamboline di legno napoletane, riportava le parole di Baudelaire: «Que m'importe que tu sois sage»² e le offriva per ritrovare la propria pace. L'eros che in questo caso ritorna in volo, sfinito, nella bambola è lo stesso che un tempo nelle calde mani infantili da essa s'era distaccato, sicché qui il più stravagante collezionista e innamorato si mantiene vicino al bambino più di quanto non faccia il candido pedagogo che si mette nei suoi panni. Giacché bambino e collezionista, e persino bambino e feticista si collocano sullo stesso terreno, per quanto ovviamente su versanti diversi dell'erto e segmentato massiccio dell'esperienza sessuale.

L'ostinazione con cui l'autore tende a orientarsi per la scelta del *juste milieu*, senza mai comunque riuscire a venire interamente a capo di questo mondo delle bambole con tutte le sue tensioni, si rivela in modo più che evidente nella discussione da lui avviata, con qualche imprudenza, a proposito dello scritto di Kleist sulle marionette³. In questo caso, egli vuole nientemeno che escludere definitivamente dalla discussione su tale interrogativo queste pagine che hanno

costituito una chiave conoscitiva per tutti gli amici filosofici delle marionette (e quale amico delle marionette non è un filosofo?) E per quali ragioni? Asserendo che Kleist vi avrebbe sviluppato ragionamenti politici in veste metaforica, prefiggendosi di sfuggire alla censura. Quali siano questi motivi, Boehn non lo spiega. Per me invece ciò ha offerto la più gradita occasione per procedere a riesaminare per la quarta o la quinta volta questo saggio a proposito di cui Boehn sostiene che soltanto persone che non l'avessero mai letto potrebbero - in questo contesto - fare tanto strepito al riguardo. Il modo in cui in esso la marionetta viene confrontata con Dio e il modo in cui l'uomo, nei limiti della propria riflessione, è sospeso tra i due, è certamente un'immagine talmente indimenticabile che ciò potrebbe già sopperire a diverse cose inesprese. Solo dell'inespresso noi non sappiamo nulla. E se l'autore qui si fosse attenuto semplicemente e giustamente a quanto è espresso nel testo, allora non si sarebbe visto sfuggire lo slancio concettuale con cui un secolo fa il romanticismo ha padroneggiato il suo tema.

Subito dopo questa dubbia esegesi di Kleist si ha però la gioia di imbattersi nelle «bambole trasformiste o metamorfosi». Boehn ne considera inventore Franz Genesius. Esse rivestirono importanza soprattutto nel teatro delle marionette di Schwiegerling, sicuramente uno dei più grandi marionettisti di tutti i tempi. Oggi pare ormai difficile reperire materiale sul suo teatro, e per tale ragione voglio qui riferire ciò che mi ricordo ancora dello spettacolo che il teatro di marionette di Schwiegerling diede a Berna nel 1918. A dir la verità, questo teatro delle marionette era piuttosto una camera magica. C'era soltanto un pezzo teatrale ogni sera, ma prima si esibivano le sue marionette magiche. Ho ancora ben chiari davanti a me due di questi numeri. Kasperle⁴ entra danzando insieme a una bella dama. D'improvviso, proprio quando la musica è più dolce che mai, la dama fa una piroetta e si trasforma in un palloncino che rapisce in cielo Kasperle, dato che quest'ultimo per amore non vuole staccarsene. Per un lungo minuto la scena rimane vuota, ma poi Kasperle, con un tremendo fracasso, precipita di sotto. L'altro numero era triste: una fanciulla, dall'aspetto di principessa incantata, suona una triste melodia su un organetto; d'improvviso l'organetto si apre, ed ecco volarne fuori dodici piccole colombe, ma la principessa, con le mani alzate, cade a terra in silenzio. E proprio mentre scrivo questo, mi viene in mente un'altra di queste meraviglie: un clown alto e secco entra in scena, s'inchina e comincia a danzare; durante il ballo fa uscire da una manica un piccolo clown nano dal vestito a fiori rossi e gialli, proprio come lui; a ogni dodicesimo giro di valzer ne salta fuori uno di nuovo, e così via, di modo che alla fine attorno al più grande danzano in cerchio dodici clown nani, o babyclown,

assolutamente uguali.

Innegabilmente in modo del tutto speciale a proposito dello spettacolo di marionette qualcuno potrà restare infastidito dall'arditezza e dalla solerzia con cui procede questo tenace interesse per ciò che è strano, quest'instancabile rovistare nel tesoro degli oggetti rari dell'esistente, assolutamente senza passione (s'intende senza passione non solo ordinante ma anche scombinante). L'autore di questo libro riuscirebbe sicuramente più simpatico se dimenticasse anche soltanto una volta, al cospetto di una bambola o di una marionetta, il proprio tema e il proprio manoscritto, l'editore e il pubblico, il proprio ritmo e soprattutto se stesso. Quanto gli sarebbe tornato utile l'atteggiamento del collezionista, che purtroppo (indipendentemente dal fatto che lui lo sia o non lo sia) gli è totalmente estraneo! E allora ci si domanderà: quest'esattezza, quest'elenco selettivo del materiale, quest'inventario completo di tutti i dati non denota un'indole artistica? In effetti, no. La vera, misconosciutissima passione del collezionista è sempre anarchica, distruttiva. La sua dialettica è infatti: combinare alla fedeltà all'oggetto, a ciò che è singolo, a ciò che in esso è salvo la protesta caparbia e sovversiva contro ciò che è tipico, classificabile. Il rapporto con un oggetto al fine di possederlo assume connotazioni totalmente irrazionali. Per il collezionista, in ciascuno dei suoi oggetti è presente il mondo stesso. E lo è in modo ordinato. Ordinato però secondo un contesto sorprendente, incomprensibile al profano. Si ricordi solo l'importanza che riveste per ogni collezionista non soltanto il suo oggetto, ma anche l'intero suo passato, sia il passato relativo alla sua nascita e alla sua qualificazione materiale che i dettagli della sua storia apparentemente esteriore: proprietari precedenti, costo di acquisto, valore e così via. Per il vero collezionista in ciascuno degli oggetti posseduti, tutti questi elementi, i contenuti scientifici e di altro genere si congiungono con un'enciclopedia magica, con un ordine cosmico il cui profilo è il destino del suo oggetto. I collezionisti sono fisiognomia del mondo delle cose. È sufficiente osservarne uno e badare a come tratta gli oggetti della propria vetrina. Si direbbe che appena li tiene in mano appaia ispirato da essi, abbia l'aria di un mago che attraverso di essi guardi nella loro lontananza.

Nulla di tutto ciò in Boehn. Eppure si avrebbe qualche diritto di attenderselo. L'autore infatti, per il resto, con la sua soggettività tralascia talmente pochi aspetti che da alcuni passi del libro anziché l'odore dolciastro di vernice e di muffa dei giocattoli nuovi e vecchi a noi giungono i vapori di birra dei locali delle adunate hitleriane. «Tutti noi sappiamo di quali mali profondi soffra il nostro carattere nazionale e chi siano i colpevoli che hanno interesse - un interesse che si manifesta tramite marco e pfennig - al fatto che il popolo tedesco

non si ricordi di se stesso e che le esigenze cristiane e tedesche non riescano a esprimersi». Questo linguaggio è ben noto, si saprebbe dire dove lo si usa, anche se a qualcuno l'autore nascondesse la «propria insoddisfazione» nei riguardi dello strepito della pubblicità e la mancanza di gusto, così caratteristica di tutte le manifestazioni berlinesi. In fondo però preferiremmo forse immaginarci un vecchio nobile di campagna brontolone che ci introduca nelle più remote stanze dei suoi tesori estraendo l'uno o l'altro dei begli esemplari e dando di quando in quando anche libero corso ai suoi sentimenti modesti. E tuttavia ci si chiede dove sia qui - in un'opera che ne offrirebbe in cento modi l'occasione - il lato amabile, attraente, capace di farci accettare tali cose (ovviamente non nel linguaggio degli editoriali).

Fin qui le annotazioni. Da ultimo si potrà tornare a considerazioni più concilianti, e la materia intercede per il suo autore. Nulla appare più divertente, meno impegnativo e più leggero che giocare con oggetti rari. In apparenza, nella sfera di competenza di ogni divulgatore è, in verità, soltanto il genio a saper trattare giustamente questi trovatelli. Nessuno lo ha fatto al pari di Jean Paul, che li ha tratti dal suo schedario per calarli in profondità come metafore negli epici trucioli dei suoi romanzi e trasmetterli intatti ai posteri. Qualche lettore di questo libro sulle bambole potrebbe ricordarsi di testi jeanpauliani in modo che essi ritrovino così il loro diritto ai contenuti allegorici, come la marionetta dell'impiccato, che sulla forca imputridisce in parti che successivamente si ricompongono. Oppure l'animale vivente che Kasperle ha con sé: a Vienna un coniglio, ad Amburgo un piccione, a Lione un gatto. Una volta i Goncourt, abitanti della dissoluta Parigi che Boehn disprezza, hanno detto in modo più pregnante di chiunque altro quale fosse il problema con cui i suoi libri di moda e di marionette si dovevano misurare: «Fare storia partendo dai rifiuti della storia». E questo è e resta un qualcosa di encomiabile.

Ingresso con ghirlanda

Sulla mostra «Nervi sani» allestita nell'ufficio d'igiene di Kreuzberg

Questa mostra è davvero una felice occasione. Essa è legata al ricordo di un uomo singolare. Ernst Joël, medico scolastico superiore del quartiere di Kreuzberg, che ne ha concepito il progetto e ne ha guidato l'organizzazione per un buon tratto, era uno dei rari individui che con la massima razionalità e senza riserve ha messo al servizio di una causa, ossia un'istruzione popolare ponderata e coerente, la sua straordinaria dote di influenza sugli altri, un'energia trainante unita a un estremo fascino, che in Germania troppe volte vediamo sprecarsi in manie vane, testarde e settarie. Se quest'uomo ha lasciato non soltanto tracce ma anche un ricordo in tutti quei circoli in cui ha destato impressione e che ha attraversato nella sua breve vita ciò è dovuto al fatto che per fortuna egli si è tratto fuori dalla situazione tedesca. Il fatto che le nature più energiche e suggestive non trovino il luogo libero e razionale che dà efficacia alle loro energie, il fatto che esse si appartino in centri appartenenti a libere religioni e in squadre d'azione di carattere nazionale, in associazioni ispirate alla dottrina dei Mazdaznan¹ e in gruppi di danza, facciano del fanatismo una comodità e perdano le proprie qualità migliori, tutto ciò costituisce la catastrofe cronica della Germania postbellica. Ernst Joël aveva tutte le caratteristiche per essere un fanatico: la convinzione, l'infaticabilità e la capacità di presa. Gli mancava soltanto una cosa: l'arroganza. Per tale ragione queste eccezionali energie poterono indirizzarsi interamente verso un campo poco appariscente ma fertile, che in genere resta appannaggio degli alti papaveri: l'istruzione medica del popolo.

Quali ne siano i risultati in questo caso fortunato è reso evidente da questa mostra. Qui non soltanto risultano dominati il famoso lavoro minuzioso e il lato organizzativo della faccenda, ma si può percepire a ogni angolo e in ogni dove una ponderazione, una chiarezza fondamentale che può essere il frutto non già di ore d'ufficio ma soltanto di mesi di un'attività estremamente appassionata. Né Joël né alcuno dei suoi collaboratori sono stati in Russia. Tanto più interessante è perciò il fatto che la prima occhiata nelle stanze della mostra offra a chi vi entra un'idea di come appaiano le cose nella

«Casa del mondo contadino» di Mosca o nel «Club dei soldati rossi» al Cremlino. Ossia serene, movimentate e gioiose, e come se qui sia avvenuto qualcosa del tutto particolare oggi stesso, nel giorno in cui tu arrivi. I modelli e gli striscioni sono raggruppati come se avessero aspettato chi festeggia il proprio compleanno, le statistiche sono sospese come ghirlande da parete a parete, in alcune apparecchiature si cerca spontaneamente la fessura per metterle in moto con una moneta, talmente inconcepibile appare il fatto che qui tutto sia gratis. E presto ci imbattiamo anche in uno stratagemma: il direttore artistico di questa mostra, Wigmann, è maestro di disegno e per l'occasione ha fatto illustrare determinati temi con dei disegni. In questo modo, partendo dalla «giornata del superstizioso» o dagli «errori educativi dei nostri genitori» sono nate sequenze di quadri capricciose e dai colori vivissimi alle quali mancano soltanto i testi musicali e la bacchettina del cantastorie. E non dico nulla sul fatto che la prospettiva di veder utilizzate in maniera così intelligente le loro cose stimola nei bambini la voglia di lavorare. Per questo i bambini, qui, possono fungere da tramiti, in quanto i veri profani sono proprio loro.

È profani sono anche i visitatori di questa mostra, e tali devono rimanere. In questo modo viene espressa la massima della nuova istruzione popolare, in contrasto con quella precedente, che era frutto dell'erudizione e che credeva di poter e dover trasmettere tale sapere erudito facendone una proprietà della massa con l'ausilio di qualche tabella e preparato medico. La qualità, si argomentava, finirà per tramutarsi in quantità. Viceversa la nuova istruzione popolare parte dal fatto della visita di massa. La parola d'ordine è trasformare la quantità in qualità, un capovolgimento che per essa è identico a quello dalla teoria alla prassi. Come già detto, i visitatori devono restare profani. Non devono lasciare la mostra più istruiti, ma più scaltriti. Il compito dell'esposizione vera, efficace, è proprio quello di liberare il sapere dai limiti della disciplina e renderlo pratico.

Ma che cos'è una «vera esposizione»? In altre parole: in che cosa consiste la tecnica dell'allestire mostre? Chi lo vuol sapere deve rivolgersi alle persone più avanti negli anni che lavorino in questo settore. Tutti noi le conosciamo. Abbiām preso da loro le prime lezioni. Proprio da loro abbiamo appreso in modo approfondito a trattare mammiferi, pesci e uccelli, abbiamo conosciuto nella prassi tutte le professioni e i ceti in cui il nostro colpo di fucile li ha collocati, sì, abbiamo imparato a misurare le nostre stesse forze con la «lunga grucciona»², con lo spauracchio che da un cilindro cavo protende in avanti la testa in seguito a un colpo di martello.

I girovaghi vivono delle mostre, e il loro mestiere è abbastanza antico da aver procurato loro un congruo tesoro di esperienze. Tutti loro però girano attorno alla saggezza seguente: modificare a ogni

costo in tutti l'atteggiamento contemplativo, il guardare con aria indifferente e sprezzante. Per questo motivo non esiste spettacolo senza giostre, baracconi dei tiri a segno, congegni per misurare la forza dei muscoli, e senza termometri dell'amore, cartomanti, lotterie. Chi è venuto solo come curiosone deve tornarsene a casa come uno che è stato coinvolto: ecco l'imperativo categorico della fiera. Il carattere di questa mostra si realizza non tanto attraverso i suoi diorami, i suoi striscioni e le sue immagini metamorfiche, realizzati d'altronde con i mezzi più primitivi, quanto piuttosto tramite questo mettere-in-azione il visitatore. Ecco allora la formula «orientamento professionale». Una testa davanti a una vetrina su cui sono montate situazioni emblematiche delle professioni più diverse. Basta urtare contro la vetrina e allora sembra che anche la testa si metta in movimento (anche se è un'illusione ottica), e il suo oscillare rassegnato mostra quanto essa sia perplessa. Al suo fianco una serie di apparecchi di controllo che permettono a chiunque lo voglia di verificare il grado della propria abilità, del senso del colore, della capacità di esercitarsi, di combinare gli elementi. Il delfico «conosci te stesso» seduce da ogni bilancia automatica. La fiera conosce questo motto nel «gabinetto del diavolo», il tramezzo rivestito di nero in cui il diavolo sembra fare le sue smorfie sotto il cappello piumato. Se ti pieghi per osservarle ti trovi di fronte a uno specchio che fa soltanto vedere la tua faccia. Wigmann era astuto, e ha ripreso anche questo. Ha previsto una stanza contro la superstizione: «Chi ci crede?» è scritto su una lavagna scorrevole su cui figurano dei prospetti. Li tiri su e ti vedi nello specchio che appare dietro di loro.

Che cosa vuol dire tutto ciò? Vuol dire: la rappresentazione autentica respinge la contemplazione. Per far entrare il visitatore nelle dinamiche con cui uno spettacolo è stato montato, come è avvenuto in questo caso, l'elemento ottico deve mantenersi entro i limiti. Finirebbe per produrre un istupidimento qualsiasi visione a cui mancasse il momento della sorpresa. Quel che occorre vedere non dev'essere mai lo stesso, o semplicemente più o meno di quanto abbia da dire una didascalia. Deve implicare qualcosa di nuovo, un gioco di prestigio dell'evidenza che, in linea di principio, non può essere ottenuto mediante le parole. Poniamo il caso che si debba raffigurare ad esempio il consumo trimestrale di un bevitore. In tal caso ci si sarebbe potuti accontentare di allestire una considerevole batteria di bottiglie di vino o di liquore. Joël, invece, accanto alla targa con la didascalia, mette un foglietto sporco che reca i segni di varie piegature: il conto delle spese trimestrali dal vinaio. E mentre le bottiglie di vino fanno indubbiamente luce sul testo, venendo però esse stesse scarsamente modificate da tale accostamento, di colpo ecco cadere una luce nuova sul documento, sul conto delle spese. La cosa è sensazionale, in quanto

è montata alla maniera giusta. La mostra delle bancarelle naturalmente non conosce alcun montaggio. In questo caso fa irruzione il modo di vedere più caratteristico dei nostri giorni, la voglia di autentico. Il montaggio non è infatti un principio artistico artigianale. Esso è nato allorché, sul finire della guerra, l'avanguardia si rese conto che della realtà ormai non si veniva più a capo. A noi non rimane altro - per poter avere tempo e sangue freddo - che lasciarla esprimere soprattutto in modo disordinato, autonomo e persino anarchico, se necessario. L'avanguardia erano allora i dadaisti che montavano avanzi di stoffa, biglietti del tram, frammenti di vetro, bottoni, fiammiferi, quasi a voler dire: della realtà non verrete mai più a capo. Né di questa minuscola spazzatura, né dei trasporti di truppe, e neppure della febbre influenzale e delle banconote imperiali. Quando la «nuova oggettività» ardì esprimere la sua timida disapprovazione verso tutte queste cose e creare un ordine, questo sviluppo avrebbe dovuto trovare il sostegno più energico nel cinema, che metteva a disposizione una quantità incalcolabile di materiale documentario. Ma l'industria del divertimento, che sviluppa le possibilità tecniche al solo fine di paralizzarle poi, impedì anche questo. Comunque sia, essa affinò lo sguardo per ciò che è autentico. Riusciamo ad accorgerci di quante cose siano autentiche senza che ce ne rendiamo conto mentre passiamo? Forse che, per chi persegue senza pietà il processo contro lo sfruttamento, la miseria e la stupidità, ogni cosa non conduce a un *corpus delicti*? Per gli organizzatori di questa mostra nulla è stato altrettanto importante del riconoscere questo fatto e del piccolo shock che mediante tale esperienza deriva dalle cose. Nella «Sala della superstizione» è stata allestita una cartomante i cui elementi, dal denaro e dalle carte da gioco disposte sul tavolo allo chignon grigio-biondo, sono quasi tutti autentici; chi le si trova di fronte non si sente istruito, ma semplicemente colto sul fatto. Anche se non si era ancora recato da nessuna di loro, non vi si recherà «mai più».

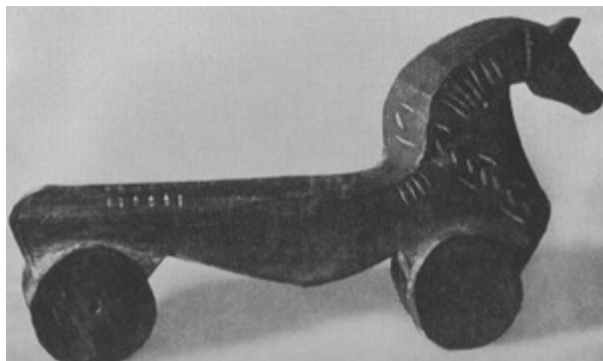
Astuti tranelli che attirano e trattengono l'attenzione. Ciò che rimane dei testi sono degli slogan. «L'oltrepassamento della giornata di otto ore toglie al lavoratore la possibilità di fruire delle conquiste della cultura. È la morte di ogni igiene spirituale». Oppure: in una stanza dell'ufficio di collocamento, un foglio stampato su dieci colonne che recano sempre, dall'alto in basso, la parola «attendere». Esso fa pensare alle quotazioni in borsa di un quotidiano. Di traverso, in grassetto, la scritta: «Il listino di borsa del povero». Se manca qualcosa, questo è all'ingresso, dove avrebbe dovuto trovar posto la frase qui stupendamente dimostrata:

La noia rende stupidi, il passatempo apre la mente.

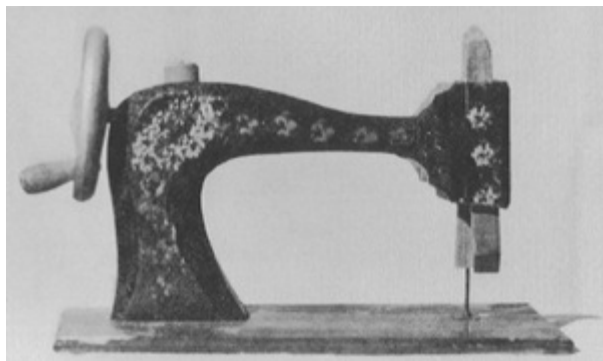
Come si profila in Russia un successo teatrale

La critica teatrale, che in Europa è un metodo per influenzare il pubblico, è in Russia un mezzo per organizzar o. Di questa funzione della critica teatrale ho discusso a Mosca con uno che sa sicuramente il fatto suo. Più che una chiacchierata è stato forse uno scambio di esperienze dense di significato. Ad ogni modo, non mi importava il colore esotico nell'immagine della vita intellettuale moscovita, ma piuttosto uno sguardo estremamente preciso su come si profili a Mosca un successo teatrale. Nessuno lo sa meglio dell'autore della *Tempesta*, il mio interlocutore Bill' Belozerkovsky. *Tempesta* è stato non solo il più grande successo nella storia del teatro sovietico, ma anche il primo successo ottenuto con un dramma puramente politico. D'altronde esso ha almeno in comune con molti drammi dell'Europa occidentale il fatto che gli specialisti del settore erano fermamente convinti di un fiasco. Io stesso ho visto molti anni fa la pièce di Belozerkovsky a Mosca. *Tempesta* è una serie di scene che descrivono la rivoluzione nell'ambiente di una cittadina di provincia. Ora, in che modo si sono sapute utilizzare a Mosca le energie insite in ogni grande successo teatrale e che da noi così sovente restano senza effetto nell'industria dell'intrattenimento? Sono i risultati a dover dimostrare se un utilizzo c'è stato oppure no. Ebbene, nella *Tempesta* prende avvio il nuovo naturalismo russo, che più che un naturalismo del contesto sociale e della psicologia si potrebbe definire un naturalismo della situazione politica del momento. Per dirlo già in anticipo: la partecipazione a questo processo da parte della critica teatrale di professione era minima. Non esistono in Russia critici di rilievo, perlomeno nel campo teatrale, che figurino nelle terze pagine dei giornali. E ciò non è casuale. Le ragioni di questa loro inesistenza le abbiamo comprese ben presto. Difficilmente le tensioni politiche sono così manifeste, nell'ambiente letterario, come nel teatro.

Il pubblico di massa le fa venire allo scoperto. In un paese di certo acutamente politicizzato come la Russia, per il singolo sarebbe vano voler guidare queste energie in qualità di semplice recensore.



1. Antico cavalluccio di legno proveniente dal governatorato di Vladimir.



2. Modello in legno di macchina da cucire. Se si gira la manovella, l'ago sale o scende, producendo un rumore che presenta al bambino il ritmo della macchina da cucire. Lavoro realizzato da contadini.



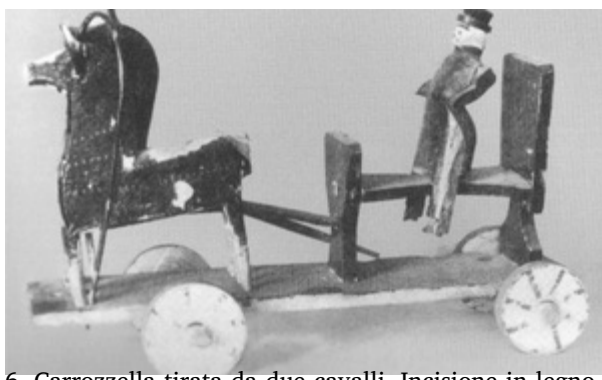
3. A sinistra: samovar (giallo, rosso e verde) concepito come ornamento da appendere all'albero di Natale. A destra: tamburino. Se si gira la manovella posta in basso a destra, esso produce un rumore simile a un crepitio e muove le braccia.



4. Bambola di paglia. Altezza: 6 pollici. Provenienza: Tambosk. La realizza d'estate, sui campi, durante il lavoro del raccolto. Una volta essiccata, essa viene quindi conservata come bambola. È prodotta in ricordo di un antico feticcio del raccolto.



5. Schiaccianoci. Imitazione in legno di una figura in maiolica. Realizzato tra il 1860 e il 1880 nel governatorato di Mosca.



6. Carrozzella tirata da due cavalli. Incisione in legno proviene dal governatorato di Vladimir. Realizzata all'incirca tra il 1860 e il 1870.



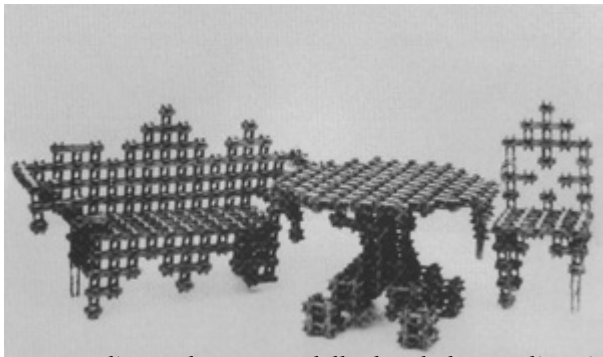
7. Interessante il confronto tra queste due bambole di Vjatka. Il cavallo, ancora visibile nel primo modello, è già fuso con l'uomo che lo cavalca in quello a fianco. Il giocattolo popolare aspira a forme semplificate.



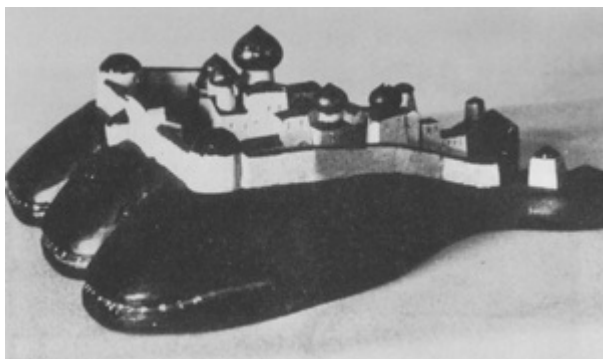
8. Bambinaia con due bambini. Tipo antichissimo di giocattolo.



9. Bacco cavalca un caprone. L'astuccio esegue un motivo musicale.



10. Arredi per la stanza delle bambole. Realizzati nel XIX secolo da detenuti siberiani. L'assemblaggio dei minuscoli pezzettini di legno richiede una infinita pazienza.



11. La terra su tre balene. Opera realizzata in legno da un artista. Il motivo deriva da una leggenda russa.

Certamente accade dunque che di tanto in tanto, in importanti periodi di svolta, anche i grandi teorici prendano la parola, come ad esempio Bucharin che, nella «Pravda», si pronuncia su una messinscena di Mejerchord, e allora la cosa non resta senza conseguenze. Ma i critici teatrali che scrivono sui giornali non esercitano praticamente quasi alcuna influenza. Al loro posto subentra l'articolazione del giudizio di massa inizialmente eruttivo e privo di parole. Dopo la conclusione della prima rappresentazione, il teatro resta aperto ancora per una o due ore, e lì hanno subito luogo i dibattiti sulla serata. E tutt'altro che una risposta sensazionale dovuta al fatto che si tratta della prima. L'intenzione di fissare l'impressione, di chiarirla e di darle vita si è organizzata e ha portato alle indagini dedicate ogni sera ai principali spettacoli. Le categorie dei questionari in cui gli intervenuti si esprimono variano a seconda dei teatri e degli spettacoli e vanno da una domanda estremamente elementare come «Le è piaciuto lo spettacolo?» a una domanda più sottile quale ad esempio «Come avrebbe voluto far finire la vicenda?» Per non dire poi

delle domande su contenuti estetico-ideologici e dei giudizi su attori e regia. Non si richiede di firmare indicando nome e cognome, ma sul questionario va indicata la classe a cui il compilatore ritiene di appartenere. Parti di queste indagini vengono pubblicate nelle riviste dei diversi teatri. Ma neanche in esse va cercato il definitivo risultato della critica pubblica. Esso è costituito piuttosto dalle cronache dei corrispondenti degli operai, i cosiddetti *rabkorr*, che in nome delle cellule di fabbrica prendono la parola su questioni attuali nei quotidiani, negli organi del sindacato e della fabbrica, e così via. A Mosca, ne esistono attualmente 1200. La loro presa di posizione può essere determinante, ma ciò si verifica ancora una volta soltanto perché è accessibile al pubblico controllo. Nella propria sfera d'azione i *rabkorr* organizzano discussioni - i cosiddetti «dibattimenti» sullo spettacolo - ai quali nuovamente è invitata la gente di teatro, soprattutto l'autore. Quest'ultimo ha qui l'opportunità di precisare le proprie idee di fronte al pubblico degli operai, per ottenere nuovi stimoli. L'influsso dei *rabkorr*, la loro agitazione in favore o contro un'opera sono ultimamente talmente cresciuti che qualche teatro ha preferito raggiungere un accordo con loro prima di iniziare le prove. Naturalmente il loro veto non è di importanza decisiva, ma il più delle volte ci si sforza di accogliere fin da principio la loro critica raggiungendo un compromesso.

Serata con Monsieur Albert

Martedì 21 gennaio. Dausse, venuto da me in albergo nella mattinata, mi prega di tenermi libero per la serata. Passerà a prendermi alle sette, mi farà conoscere Monsieur Albert. Cercherà il signor Albert - come dice lui - nel suo *établissement*. *Décrit ça comme énormément pittoresque.* Io, per parte mia, informo H[essel], Per diverse ragioni. Tra le quali il timore non infondato che la serata possa andare oltre le mie possibilità finanziarie. Alle sette H. arriva poco prima di Dausse; non mi resta che chiedere, in fretta e furia, a H. di sostenermi nella mia strategia riguardo all'*addition*.

Ebbene, questo *établissement* St. Lazare è effettivamente pittoresco. (I vizi seri, veri, ossia socialmente compromettenti, hanno un aspetto modesto, evitano ovviamente qualsiasi apparenza di grande attività, cosicché possono assumere proprio un che di commovente. Proust dovrebbe aver saputo di questo). In ogni caso è così da Monsieur Albert. L'atmosfera di questo bagno pubblico è difficilmente descrivibile. Ad esempio: vicinissimi l'uno all'altro, ma alle spalle della famiglia, come tutti i veri vizi. La cosa più impressionante, e questo per l'intera serata: la stupefacente *franchise* di questi giovani. Perlomeno quelli che ho visto qui hanno, anche nel modo più stravagante e ricercato di comportarsi, ancora una spontaneità, un'indocilità, una svagatezza e un'ostinazione giovanili che mi ricordano molto Haubinda e mi richiamano furtivamente alla mente qualcosa di molto remoto.

Dunque in primo luogo il cortile che occorre attraversare: un ambiente pavimentato di cubetti di pietra e ricco di pace. Poche finestre illuminate che lasciano intravedere l'esterno. Ma luce dietro i vetri opalini che conducono all'ufficio di Albert e in una mansarda a sinistra che svetta a torre nel cielo. *Présentation.* Non siamo soli e, non senza un certo fastidio da parte nostra, veniamo presentati come traduttori di Proust. Sorprendentemente ha trovato conferma ciò che, vari giorni dopo, H. mi ha detto di Dausse: quell'elemento che assomiglia a una divinità marina e che si mescola con tutto e scorre contro tutto (e che d'altronde è l'elemento più vistoso nelle bambole di porcellana in gruppi con figure; la porcellana è la materia più ruffianesca nelle Coppiette d'innamorati; Dausse me lo figuro come un ruffianesco dio fluviale di porcellana), il medesimo elemento che gli

aveva fatto ritenere necessario, al mattino, riferirmi che in questi circoli lui passava per omosessuale, e persino per inciso di esortarmi a non dichiarare ad alta voce gusti personali differenti. Tra le comparse meritevoli di un ruolo da protagonista è da menzionare in particolare Monsieur Maurice Sachs. Quest'uomo ha contribuito, con la sua vivacità e con i suoi aneddoti azzeccati e già ben collaudati, soprattutto a farmi apparire sospetti in seguito certi episodi e certe informazioni. E quando lui, appena in macchina con me e con H., ha sciorinato quasi un elenco o un catalogo da collezione delle principali vicende personali di Albert, ho creduto di scoprire con un certo malessere i segni di una *tourné des grands-ducs* avanzata già fin qui. Dietro i vetri opalini il salone di ricevimento, reso impermeabile - mediante delle tende - a tutte le stanze adiacenti e agli eventi sconvenienti. E Monsieur Albert dietro al banco o alla cassa; in breve, un *arrangement* in guanti di spugna, profumi, *pochettes surprise*, biglietti d'ingresso ai bagni e bambole in pose puttanesche. Gentilissimo, discretissimo nel salutare, ma per nulla *pompier*, mentre intanto porta avanti nel modo più piacevole il lavoro arretrato. Proust lo ha conosciuto, se ben ricordo, nel 1912. Allora non doveva avere più di 20 anni. E per avere un'idea di quale sia oggi il suo aspetto fisico è sufficiente dire che gli si legge in faccia quanto incredibilmente bello dev'essere stato quand'era cameriere particolare del principe Von Radziwill e, prima ancora, del principe Orloff. Il perfetto compenetrarsi della massima deferenza e dell'estrema decisione che caratterizza i lacchè (come se per la classe signorile non fosse divertente impartire ordini a esseri che non assomigliassero a dei comandanti) - un compenetrarsi che deve aver dato da pensare a Proust - nei suoi tratti è in un certo modo entrato in fermentazione, cosicché qualcosa di imposto, un vuoto eccesso di energia per qualche istante lo fa assomigliare a un insegnante di ginnastica.

Il programma della serata era ambizioso. In ogni caso s'è pensato, dopo cena, di consolidare la nuova amicizia nel secondo locale di Monsieur Albert, il Bal des Trois Colonnes. Sul dove cenare s'è avuta per qualche momento l'impressione di non aver idee ben chiare, forse soltanto per il decoro. Poi ben presto, riguardo al locale, fummo d'accordo sull'Oustiti, accanto al quale, se non erro, H. e io eravamo passati tre anni fa senza arrischiarci a dare un'occhiata all'interno. Oggi, conoscendolo un po' meglio, e conoscendo soprattutto il proprietario, posso dire che esso ha tutti i numeri per essere in strettissimo rapporto con la *brigade mondaine* della Sûreté générale. Se così non fosse, si dovrebbe dire che il proprietario ha l'aria di un piccolo delinquente. In questo locale c'erano dei ragazzi straordinariamente belli. Tra di loro presumibilmente un vero principe indiano che ha suscitato in Maurice Sachs un tale interesse che egli

non è riuscito a realizzare la sua intenzione di indurre Monsieur Albert a confidenze particolarmente ampie. Io non credo neppure che tali confidenze si sarebbero mai spinte oltre quanto assicurato da Monsieur Albert, secondo il quale i suoi rapporti con Proust non erano stati di tipo fisico. Non so neppure se, oltre questo limite, essi avrebbero assunto un interesse maggiore di quello che hanno avuto per me alcune sue considerazioni molto marginali, quasi involontarie.

Si sa che, poco dopo essersi conosciuti, Proust ha predisposto per Monsieur Albert una *maison de rendez-vous*. Questa casa è stata per lui insieme un pied-à-terre e un laboratorio. Qui egli si istruiva, spesso probabilmente basandosi su ciò che vedeva, su tutte le specialità dell'omosessualità; qui sono state fatte le osservazioni successivamente utilizzate nella descrizione di Charlus che viene legato; qui Proust ha fatto portare i mobili di una sua defunta zia da lui donati e di cui, in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, lamenta la fine disdicevole in quanto arredamento di un bordello. Qui, dove naturalmente la sua persona di borghese rimaneva sconosciuta, ha avuto il nomignolo di *homme aux rats*. Di fatto Proust incitava i giovani di cui faceva conoscenza presso Monsieur Albert a torturare con lunghi aghi, in vari modi sommamente orrendi, dei topi che gli venivano presentati in una gabbia. Accanto a queste poco civili manifestazioni del suo sadismo, Monsieur Albert ne ha proposta - senza mirare a questo singolare contrasto - un'altra invece toccante: una mattina, passando, a bordo della sua carrozza chiusa, vicino a un macello, Proust si fermò a guardare un giovane macellaio che gli piaceva mentre faceva a pezzi la carne, facendo sostare per ore la sua vettura sul posto.

Non m'interessa granché sapere che cosa risulterebbe se si utilizzasse questa passione proustiana (e altre che si avvicinano molto a certe scene con la signorina Vinteuil al punto da togliere il respiro) ai fini di un'interpretazione della sua opera. Viceversa, mi pare che l'opera di un Proust offra un indizio di certi caratteri generali, anche se molto reconditi, del sadismo. E al riguardo parto dall'insaziabilità proustiana nell'analizzare gli eventi più minuscoli, oltre che dalla sua curiosità, ad essa molto vicina. Sappiamo per esperienza che la curiosità, sotto forma della domanda ripetuta per sondare in profondità sempre il medesimo contenuto, può diventare uno strumento terrificante nelle mani del sadico (il medesimo strumento che i bambini maneggiano con fare innocente). Il rapporto di Proust con l'esistenza ha qualcosa di questa curiosità sadica. Ci sono passi nei quali con le sue domande in un certo senso porta all'estremo la vita, altri nei quali si pone di fronte a dei fatti di cuore, come un insegnante sadico si mette di fronte al bambino intimorito per costringerlo a rivelare un segreto sospettato, forse neppure vero, con gesti ambigui, un tirare e pizzicare che sta tra la carezza e le sevizie. In ogni caso le

due grandi passioni di quest'uomo, la curiosità e il sadismo, coincidono in quest'unico fatto: il non poter trovare un qualche acquietamento in alcun risultato, il trovar incastonato in ogni segreto un segreto più piccolo, in quest'ultimo ancora un segreto più minuscolo, e così via, all'infinito, facendo sí che più si riducono le dimensioni più aumenta l'importanza di ciò che si è scoperto.

Questi pensieri mi sono venuti non mentre Monsieur Albert ci intratteneva, ma più tardi. Quella sera infatti ho dovuto concentrare tutti i miei sforzi nel lasciar filtrare fino a me la sua flebile voce, rivaleggiando con un grammofono che veniva continuamente rifornito di nuovi dischi dalla bellezza elegiaca, la quale non poteva ballare, in quanto aveva un buco nel fondo dei calzonni, ed era urtata dall'efficace rivalità del principe indiano. L'*addition* naturalmente, nonostante le nostre astute manovre, è rimasta a carico di H. e mio. Non avevamo alcuna voglia di dare a Monsieur Albert l'occasione di potersi rivalere *chez lui* - cioè alle Trois Colonnes - e forse neppure la certezza assoluta che anche lí non ci sarebbe stato un nuovo conto da pagare. Dausse ci ha riportato a casa in automobile.

Teste parigine

Chiunque abbia viaggiato si sarà senz'altro reso conto dei vari gradi di estraneità e abitudine, prossimità e distanza, disponibilità e ritrosia da lui provati nel rapporto con le città. Grazie a Dio molti gradi separano l'esistenza di un turista, di chi cioè viaggia per divertimento, da quella di un individuo che risiede in un luogo e vi lavora. Certamente la suddivisione in coloro che in una città spendono soldi e in coloro che ce li guadagnano è abbastanza giustificata e, assai più che per altre città, vale senz'altro anche per un grande centro del turismo e del divertimento come Parigi. E tuttavia lo scrittore ne è comunque dispensato (e ciò costituisce una delle sue grandi fortune). Per lui, purché riesca a trovare una qualche concentrazione, ogni località in cui sia vissuto per qualche tempo diviene un luogo di lavoro. E forse lo stupirà (a me, perlomeno, la cosa è giunta inattesa) notare quanto rapidamente, dopo una lunga assenza, persino durante un soggiorno fugace e non troppo condizionato da impegni programmati, si ricreino abitudini di vita e di lavoro piuttosto austere. Per questo, anziché delle novità della vita teatrale e artistica, vi dovrò parlare piuttosto delle combinazioni fortuite della quotidianità, soprattutto di incontri e di persone, di quel poco di nuovo e di quel molto di vecchio che mi ha sorpreso. Non esiste forse coincidenza fortunata più grande, per un rivedersi con la città, che l'avervi vissuto e appreso, l'esserne stato assente per un periodo ancora più lungo e poi, dopo molti progetti di viaggio mandati a monte, quasi con sorpresa svegliarsi una mattina nuovamente in tale città. È stata, del resto, per me una bella consolazione, anche se un po' snobistica, scoprire - leggendo il giornale - che la mia assenza semivolontaria dalla città è coincisa, per giorno e anno, con quella coatta di uno dei suoi cittadini più interessanti. Léon Daudet, figlio del celebre autore del *Tartarino*, il redattore-capo della realista «Action française», il quale due anni e mezzo fa è stato tratto di prigione grazie a un geniale colpo di mano dei Camelots du Roi, gli «Strilloni del re», fuggendo poi in Belgio, ebbene proprio questo Léon Daudet, del quale si suppose che entro una settimana sarebbe stato graziato dal governo, ha ottenuto soltanto adesso il permesso di rientrare dall'esilio. Gli intellettuali hanno ripetutamente richiesto con forza che venisse

graziato, e si comprende il fatto che i manifesti con cui essi si sono espressi a favore di questo fanatico esponente del radicalismo di destra recassero tra gli altri anche i nomi dei più importanti scrittori orientati a sinistra. Léon Daudet ha infatti non soltanto i più alti meriti riguardo alla letteratura francese (è e rimane l'autentico scopritore di Marcel Proust, nel senso che, fra tutti gli iniziali, timidi estimatori di quest'ultimo, è stato l'unico a schierarsi pubblicamente in suo favore, facendogli così ottenere il premio Goncourt), ma anche il merito tutto particolare riguardo alla città di essere stato il primo ad aver pensato di tramutare la propria biografia in un monumento di Parigi. *Paris vécu* è il titolo che ha dato alla sua biografia, impostata non sullo schema cronologico, ma su quello topografico. Infatti Daudet vi racconta ciò che ha ricevuto da ciascun *arrondissement*, da ciascun quartiere, dal primo giorno parigino sino a oggi. Per comprendere appieno questo libro occorre conoscere la vita specifica dei quartieri parigini, che è talmente caparbia e ricca che si direbbe che questi *arrondissement* siano al tempo stesso tante città di provincia. Sappiamo bene che nei diversi quartieri di tutte le città più importanti del mondo si possono osservare grandi differenze folcloristiche. Ma in quale altro luogo più che a Parigi la consapevolezza di sé di un qualunque quartiere quasi provinciale e interamente piccolo borghese potrebbe spingersi al punto da dar vita a un settimanale quale l'«Écho du quatorzième», che ormai da un decennio è la voce del quieto quartiere che si snoda tra il parc Montsouris e la gare Montparnasse? Lo stesso quartiere, del resto, che per anni ha offerto rifugio a Lenin in una sua via dal nome spettrale quale la rue de la Tombe-Issoire. Ma lasciamo ora da canto Lenin e Daudet. È stato promesso il secondo volume delle sue memorie, *Rive gauche*, un pendant alla *Rive droite*, che possiamo indicare come uno dei documenti più vivaci per tutti gli amanti di questa città.

Non parleremo molto di libri, soprattutto non li recensiremo, ma perlomeno una promessa non vogliamo lasciarcela sfuggire. Ci riferiamo al nuovo romanzo di André Gide *Robert*, che, dinanzi agli occhi strabiliati dei parigini, ha cominciato a essere pubblicato nella «Revue hebdomadaire». Occorre sapere che, in Francia, Gide unisce alla fama di grande scrittore anche quella del più pericoloso guastafeste, e che *Se il grano non muore*, la sua autobiografia recentemente pubblicata in tedesco col titolo *Stirb und werde* [Muori e diventa!], offende profondamente il padre di famiglia francese, così come i suoi grandi reportages coloniali *Viaggio al Congo* e *Ritorno dal Ciad* offendono il cittadino medio francese. Ebbene, la «Revue hebdomadaire» è proprio il settimanale di questi padri di famiglia e di questi cittadini medi. Addirittura il signor Le Gri ha accompagnato il nuovo romanzo di Gide con una nota redazionale costituita da

nientemeno che diciotto pagine! Occorre sapere che il francese medio non nutre alcun interesse per la discussione di problemi sessuali, figuriamoci poi per quelli descritti in modo tutto speciale da Gide. Come mi ha detto in un'occasione Léon Pierre-Quint, il biografo di Proust, «il en est encore toute aux histoires de jupons dans le genre de *La vie parisienne et du Sourire*». Proprio tra i padri di famiglia e i *bourgeois*, tra i francesi di solidi principî, ci sono non poche persone che considerano Gide come un secondo Marchese de Sade. Si può persino trarre qualche aspetto ragionevole da questo pregiudizio se per un attimo si tiene a mente l'ardita caratterizzazione di Sade fatta poco tempo fa da un giovane saggista francese il quale scrive: «Che altro insegna l'opera di Sade, se non a comprendere quanto si estranei all'idea dell'amore uno spirito veramente rivoluzionario? Nella misura in cui i suoi scritti non rappresentano delle rimozioni come quelle che possono apparire naturali in un prigioniero, nella misura in cui essi sono nati dall'intenzione di scandalizzare (intenzione che io comunque non ritengo valga per Sade, in quanto ciò sarebbe stato un proposito piuttosto sciocco in un detenuto della Bastiglia) e nella misura in cui in essi non è in gioco nulla di simile, le sue opere sono il frutto di un rivoluzionario atto di negazione portato sino alle estreme conseguenze logiche. A che cosa gioverebbe infatti una protesta contro i potenti se si è accettata la dipendenza della vita umana dalla natura, con tutto ciò che di rivoltante essa comporta? Come se l'amore normale' non fosse, tra i vari pregiudizi, quello più indecente! Come se la procreazione fosse qualcosa di diverso dal modo più indegno di sottoscrivere il piano di fondo dell'universo! Come se le leggi naturali a cui l'amore si assoggetta non fossero più tiranniche e più odiose di quelle sociali! Il significato metafisico del sadismo consiste nella speranza che la rivolta degli esseri umani finisca per avere un'intensità così forte che per la natura essa significhi la costrizione a mutare le proprie leggi e che di fronte alla determinazione di tutte le donne a non sopportar più l'iniquità della gravidanza e i pericoli e le sofferenze del parto la natura si veda costretta a sopperire alla conservazione dell'umanità sulla terra mediante altre vie. La forza che dice 'no!' alla famiglia o allo stato deve dire 'no!' anche a Dio, e allo stesso modo delle disposizioni del funzionario e del sacerdote dev'essere trasgredita anche l'antica norma della *Genesi*: «Dovrai guadagnarti il pane con il sudore della tua fronte, dovrai partorire nel dolore», la norma che rivela il misfatto di Adamo ed Eva nel non aver causato questo, ma nell'averlo tollerato». Queste frasi comunque impressionanti sono del giovane Emmanuel Berl. Il libro da cui sono tratte ha per titolo *Mort de la pensée bourgeoise*. Se oggi la produzione saggistica francese ha una rilevanza europea e se i suoi scritti critici sono così superiori ai nostri, essa lo deve a figure come Julien Benda,

Alain Chartier ed Emmanuel Berl. Io mi sono recato da Berl e ne ho ricavato un'impressione abbastanza chiara sul modo di pensare e di essere di quest'uomo. Gli ho assicurato che i suoi scritti sono importanti anche per l'avanguardia intellettuale tedesca e ho notato che egli fa parte delle persone che vogliono essere ricondotte soltanto al proprio argomento preferito, per poi rievocare quello che esse hanno da dire, senza tollerare tante interruzioni. Adesso, nella prosecuzione della sua opera polemica si tratta per lui soprattutto di stanare la pseudoreligiosità della borghesia dai suoi ultimi nascondigli. Tra questi ultimi però non fa rientrare né il cattolicesimo, con le sue gerarchie e i suoi sacramenti, né lo stato, bensì l'individualismo, la fede nell'unicità, l'immortalità del singolo individuo, la convinzione che il proprio intimo sia la sacra scena di un atto tragico unico, irripetibile. E la forma più alla moda di questa convinzione la individua nel culto dell'inconscio. Saprei già da me - anche se lui non mi assicurasse che è così - che nella lotta fanatica da lui ingaggiata contro questo culto egli abbia Freud dalla sua parte. Con lo sguardo al «Grand Jeu», la rivista di breve durata di alcuni oscurantisti alla moda che avevo con me: «Tout ça ce sont des séminaristes». E ora qualche cenno curioso allo stile di vita di questi giovani: ossia al *refus*, come dice Berl, una parola che potremmo tradurre con «sabotaggio». Respingere un'intervista, rifiutare una collaborazione, negare una foto, tutto questo equivale per loro ad altrettante dimostrazioni del proprio talento. Molto argutamente Berl mette tutto questo in rapporto con la propensione innata all'ascesi, così caratteristica del cittadino di Parigi. D'altro canto continua qui a imperversare l'idea del genio incompreso, che noi siamo in procinto di eliminare così radicalmente. Io lo sto ad ascoltare, non lo contraddico. Per cui l'atteggiamento di questi giovani non mi risulta poi così incomprensibile. Mi dico che esiste una serie incredibile di procedure per aver successo come letterati, e che pochissimi tra costoro hanno a che fare con la letteratura. Un campione in quest'arte è Jean Cocteau. Neppure a Parigi esistono molti scrittori che siano capaci, anche senza creare qualcosa, di farsi ricordare dal pubblico in maniera così costante come Cocteau. Come, ancora di recente, in una sorta di scritto propagandistico comparso nel programma del Théâtre Pigalle appena inaugurato e costruito con enorme impiego di mezzi finanziari dal barone Rothschild per un'attrice, tanto che i parigini l'hanno battezzato col nome di «Théâtre de la monnaie». Il suo interno è caratterizzato dal contrapporsi delle parti costruttive, per lo più metalliche o in vetro, e dei fasci di luce multicolori e mutevoli, sotto il cui splendore tali elementi fanno la loro comparsa. Nell'intermezzo il foyer, con i prodotti in mostra e i piccoli chioschi di libri, fiori e dischi, offre a un pubblico ancor sempre vestito in maniera

relativamente solenne secondo il costume parigino, uno spettacolo molto luminoso e caratteristico. Ovviamente non è chiaro fino a che punto ciò sia dovuto al contrasto con le polverose immagini delle *Histoires de France* di Guitry che, munite di ostinati alessandrini, si snodano all'interno del teatro. «La grande utilità delle opere di Cocteau - è stato scritto di recente su un giornale parigino - consiste, a parte ovviamente il loro valore letterario, nella capacità di offrire la base per intitolare dei bar, che altrimenti, senza il suo nume tutelare, si arenerebbero presumibilmente nel banale». L'inizio è stato il *Boeuf sur le toit*, poi è venuto il *Grand écart*, e il fatto più recente è la smagliante inaugurazione degli *Enfants terribles*. Effettivamente, in ognuno di questi casi si tratta al tempo stesso di titoli di opere di Cocteau. E questo si può ancora accettare. Più dubbio è il gusto con cui si è pensato di desumere dall'opera di Rimbaud il nome di un piccolo bar mondano situato in place de l'Odéon: «Le bateau ivre», il battello ebbro. Al suo interno in effetti si trovano ponti di comando, oblò, bocchettoni, oggetti di ottone o laccati di bianco, e la proprietaria del locale, la principessa d'Erlanger, ha cercato di essere all'altezza del nome da lei scelto. L'ultima moda infatti sono i locali notturni gestiti da signore dell'aristocrazia. Ma dato che per di più il gin-fizz costa 20 franchi, l'aristocrazia può anche trarne dei profitti. E ciò con la coscienza assolutamente tranquilla in quanto, poiché dallo «spirito» dei suoi drink trae ispirazione anche un gran numero di scrittori, l'impresa contribuisce dunque anche all'accrescimento del patrimonio spirituale della nazione. Per il resto, personalmente non ho motivo di essere insoddisfatto del Bateau ivre e della principessa che lo governa. Lì infatti, molto oltre la mezzanotte, mi si è fatto incontro, torrido, quasi emergendo dal locale caldaie, Léon-Paul Fargue, che si riesce a vedere di rado. Non è proprio facile presentare quest'uomo. Si potrebbe dire, ad esempio, che possiede una bella barba folta di cui però - quando gli salta in mente - si priva dall'oggi al domani. Si potrebbe anche dire che è il proprietario di una fabbrica di maiolica ben messa. Quando me lo son visto comparire dinanzi all'improvviso ho però avuto soltanto il tempo di bisbigliare alla vicina: «Il più grande lirico di Francia». Il che, ancora una volta, era forse un po' affrettato. Bisogna infatti tenere di riserva questo posto per Valéry. A parte comunque il fatto che Fargue è effettivamente un grande critico, quella sera l'abbiamo conosciuto come uno dei più incantevoli narratori. Appena ha saputo che m'ero molto occupato di Marcel Proust ha impegnato tutto il proprio onore nell'evocare per noi l'immagine più variopinta e dissociata del suo ex amico. A rivivere in maniera sorprendente nella voce di Fargue non è stata però soltanto la fisionomia dell'uomo, così come non è stata soltanto la risata vigorosa ed esaltata del giovane Proust, dell'idolo dei salotti che, agitandosi per

tutto il corpo, si premeva le mani ricoperte dei guanti bianchi sulla bocca ben spalancata lasciando ballonzolare qua e là dinanzi a sé il monocolo quadrato legato a un largo nastro nero, e non è stato neppure soltanto il Proust malato che, più che in una stanza molto simile al deposito di mobili di una casa d'aste e in un letto che non veniva rifatto per giorni, dimorava in una stamberga invasa da manoscritti, fogli già riempiti o ancora integri, materiale indispensabile per poter scrivere, libri ammonticchiati uno sull'altro, libri che si incastravano nelle fessure tra letto e parete o che formavano delle pile sul comodino; non soltanto questo Proust ha evocato, ma ha delineato la storia ventennale di un'amicizia, le manifestazioni improvvise di commovente delicatezza, le esplosioni di folle sfiducia - quel «vous m'avez trahi à propos de tout et de rien»; da non dimenticare, la sua descrizione memorabile della cena (e naturalmente anche della sua regia della cena stessa) alla quale aveva invitato Marcel Proust e James Joyce, che in tale occasione si videro per la prima e l'ultima volta. «Tener viva la conversazione - dice Fargue - era per me come dover sollevare un quintale. Inoltre, per precauzione, al fine di mitigare un po' lo scontro, avevo anche invitato due belle signore. Ma la cosa non ha impedito che Joyce, lasciando la compagnia, abbia giurato solennemente a se stesso di non rimetter mai più piede in una stanza in cui potesse correre il rischio d'incontrare questo tizio». E Fargue ha mimato la costernazione che aveva fatto tremare l'irlandese per tutto il corpo allorquando Proust, con gli occhi spalancati e lucenti di una qualche Altezza imperiale o principesca, aveva assicurato: «C'était ma première altesse». Questo primo Proust della fine degli anni novanta era all'inizio di un percorso di cui neppure lui poteva ancora scorgere gli sviluppi. A quell'epoca cercava l'identità nell'uomo. Essa gli appariva come ciò che divinizza l'uomo. Sono questi gli inizi del massimo distruttore del concetto di personalità che la nuova letteratura conosca.

Siamo rimasti insieme, sotto un turbine di ricordi e di massime, fin quando, alle tre di notte, ci hanno messo fuori. Non sono ancora trascorse quarantott'ore da quando la mia ultima serata parigina, con cui qui voglio concludere, ha fatto emergere di fronte a me l'immagine di Proust da uno specchio molto diverso: quello di Albertine, se ci è lecito nominare un uomo che i suoi amici e tutti i parigini conoscono come Monsieur Albert. Lo specchio non era tanto il fatto che Monsieur Albert può raccontare di Proust; non tutto ciò che mi ha raccontato era una novità, e ancor meno era destinato a venir ulteriormente divulgato - in quest'uomo stesso c'è comunque ancora qualche cosa che offre, come uno specchio, un riverbero dello scrittore. In ogni caso la discrezione con cui Monsieur Albert parla o si presenta rivela più l'ex servitore del principe Orloff, il futuro cameriere particolare del

principe Von Radziwill che l'attuale proprietario della bettola Les Trois Colonnes sita nelle vicinanze di place de la Bastille. Monsieur Albert voleva anche farmi l'onore di mostrarmi questo locale. Io ho però preferito trattenerlo per un caffè nella bettola, assai più confortevole, in cui avevamo cenato in maniera eccellente e stare a sentire la piacevole inflessione con cui evocava il ricordo delle prime passeggiate notturne sul boulevard Haussmann, dalle parti dello scrittore, il quale accompagnava gli effetti mutevoli della luce lunare con i più appropriati versi, via via, di Vigny, Hugo, Lamartine o Mallarmé. In queste settimane Parigi non mi ha offerto immagine più attraente di quella che hanno saputo suscitare dinanzi a me queste parole di Monsieur Albert.

Il saggio *Dio in Francia?* di Friedrich Sieburg

Nelle riviste letterarie francesi ci si imbatte attualmente in un nuovo genere di critica. La si chiama *critique romancée*, «critica romanzata», o detto altrimenti «critica sotto forma di romanzo». Naturalmente non si tratta di questo. Piuttosto dobbiamo pensare ai celebri *Schattenbilder* [Immagini in ombra] di Eulenberg, in cui il critico evoca l'autore in occasione dell'uscita del suo libro. Si mostra cioè lo scrittore in un dialogo immaginario con un amico a proposito del suo nuovo lavoro. Oppure lo si ritrae mentre è intento al suo stesso lavoro. Oppure ancora, la Musa o altre personalità particolarmente accreditate sotto il profilo letterario si pronunciano sulla nuova pubblicazione dicendo quello che passa loro per la mente nel recensire. Un genere piuttosto dubbio nel suo insieme. Non vogliamo adottarlo in ambito germanico, ma piuttosto solo menzionarlo per metterlo proficuamente in contrasto con il tipo di critica particolare, sicuramente altrettanto inconsueta, che ci prefiggiamo nelle considerazioni seguenti. Di fatti non intendiamo recensire nel modo consueto il libro di Sieburg *Dio in Francia?* (pubblicato dalla «Societätsdruckerei» di Francoforte). Questa volta vogliamo invece tentare di sostituire la valutazione, che è un processo letterario, per così dire con un accertamento pratico concreto, ossia con qualcosa di più calcolato. Gli ascoltatori conosceranno le argomentazioni offerte via via da Sieburg, mentre invece chi vi parla cercherà di illustrare e completare il punto di vista dell'autore in base alla propria esperienza diretta.

Per chi conosce questa gigantesca opera sulla Francia nulla è forse più impressionante di questo: le migliaia di volumi di lettere, resoconti di viaggio, diari, aneddoti e corrispondenze non sono state qui accresciute di un'unità divenendo mille e una. Sieburg ha rinunciato alle impressioni. Nella maggior parte dei casi è una cosa lodevole, e lo è in particolar modo quando si parla della Francia. Il fatto che il libro di Sieburg non sia «fiutato» o intuito, ma «costruito» è un merito che nessuno gli contesterà. Costruito intorno a una domanda assillante e inequivocabile: per quanto tempo ancora? Per quanto tempo un paese favoloso e oltremodo civilizzato come la Francia può ancora mantenere la sua unicità, la sua bellezza

incomparabile, la sua ritrosia manifesta? Che cosa dovrà sacrificare? E che cosa guadagnerà? Via via che la descrizione di Sieburg procede, questa domanda diviene tanto più urgente, trovando infine la propria formulazione più naturale in un versante politico-economico. La Francia continua a essere in massima parte una realtà economica basata sull'agricoltura. Per il pensionato francese continua a essere più importante investire il capitale in modo sicuro piuttosto che avere un tasso di interesse elevato. Non si sono ancora dati per vinti attività e velocità, lavoro e ricchezza, potere e prestigio, l'amore del piacere, la gioia di vivere materialmente contemplativa. Si annunciano però i segni di un mutamento. Sotto lo slogan «créer» un'élite dinamica e giovanile ha fatto dell'incremento della produzione la propria parola d'ordine. «L'intera Francia - afferma uno dei suoi portavoce - è oggi ossessionata dallo slancio di aumentare la produzione». E da quando c'è stata l'inflazione il cittadino francese ha cominciato a comperare azioni. La moderazione, la sobrietà, la saggezza nel cercare il piacere, che insieme alla parsimonia sono così caratteristiche del francese medio, sono diventate obiettivi, punti di partenza di un'industria che deve aumentare a tutti i costi il consumo. Quale sarà il risultato di questa lotta? Quale Francia ne scaturirà? Per quanto tempo ancora potremo conservare e amare le cose di un tempo? Sono queste le domande del libro. E io le faccio mie, le voglio accertare concretamente nella pratica, e in proposito mi sovengono le parole che, diversi anni fa, un amico mi ha detto durante una delle lunghe passeggiate che traevano il loro effetto esaltante da tutto ciò che si aveva dinanzi agli occhi e dall'interminabile costanza dell'andare: «L'antichità è ormai infinitamente lontana, e anche al Medioevo siamo arrivati decisamente troppo tardi. Però il fatto che esista ancora una cosa come Parigi e che noi l'abbiamo ancora vissuta è talmente inconcepibile che magari non verremo già più creduti quando saremo vecchi».

L'opera di Sieburg, oltre al breve epilogo, si compone di quattro parti, di cui sono fondamentali la prima e l'ultima: la prima, che sotto la voce *Die heilige Johanna* [La Santa Giovanna], indaga i fondamenti religiosi della civiltà francese; l'ultima, che come lascia intendere il titolo, ossia *Frankreich als Widerstand* [La Francia come resistenza], mette a fuoco le difficoltà della nostra discussione attuale. Allo stesso modo in cui non è possibile dire che, in queste parti decisive, l'autore prende sottogamba o per gioco le cose, così si può gioire del senso per le sfumature, per il godimento e per l'affermazione della vita che caratterizzano le due parti centrali, intitolate rispettivamente *Die Zivilisation* [La civilizzazione] e *Zwischenspiel* [Interludio]. Ciò che Sieburg dice a proposito del *Geschmack* [gusto] e del *goût*, della «parola» oppure della «letteratura come istituzione» è esposto

rivelando una forte capacità di penetrare l'argomento e insieme di comprendere i punti di vista dei tedeschi. Sì, proprio dei tedeschi, ai quali - come l'autore osserva in modo convincente - risulta così difficile «scorgere proprio nella connessione tra i fenomeni intellettuali e la realtà sociale qualcos'altro che non sia una debolezza e una minaccia per l'essere incondizionati». È piuttosto sorprendente che l'autore non abbia voluto utilizzare questo criterio per accostarsi al mistero della moda parigina, di cui esso offre la chiave. È infatti proprio la moda a costituire la figura concreta in cui il *goût* ha almeno mantenuto - se non conquistato - il proprio dominio in Europa. Recentemente, con grande piacere, si è potuto di nuovo far presente quanto il suo impero si estenda a quello della *haute couture*. Anche Sieburg deve sicuramente aver visto l'*Amphytrion* 38 di Giraudoux, l'unico testo drammaturgico che attualmente a Parigi riesca a richiamare la gente a teatro, dato che il bravo Pitoëff ha portato nel suo teatro una pièce noiosa come *I delinquenti* di Bruckner. «38», il numero che compare dopo l'*Amphytrion*, significa che si tratta della trentottesima rielaborazione di questo soggetto. E basta volgere un po' diversamente queste parole per arrivare all'elemento essenziale di questo dramma e anche del *goût*. In effetti Giraudoux ha considerato la leggenda come un materiale estremamente prezioso che, passando per tantissime mani, non ha perduto nulla del proprio valore, ma lo ha accresciuto grazie alla patina di uno splendore dovuto proprio alla sua vetustà, assegnando ormai allo scrittore il compito - attualmente di moda - di mettere inaspettatamente in risalto questo stesso tema mediante uno stile nuovo, elegante. Basta mettere a confronto quest'opera con l'*Orfeo* di Cocteau, anch'esso una rielaborazione del materiale antico, e osservare il modo in cui Cocteau ha smontato e ricostruito il mito in base ai più recenti principi architettonici, e quello in cui invece Giraudoux sa rinnovarlo condiscondendo alla moda. Verrebbe voglia di stabilire la proporzione secondo cui Cocteau : Corbusier = Giraudoux : Lanvin. In effetti, Lanvin ha anche messo a disposizione i costumi; e l'attrice che rappresenta Alcmena, Valentine Tessier, svolge una parte in cui le cresphe, le sciarpe, i volant e i fisciù dei loro costumi sono dei partner almeno altrettanto bravi e vivaci di Mercurio, Sosia, Zeus e Anfitrione. Se si aggiunge che la morale che si insinua nello spettatore in maniera così magistrale e seducente contrappone la questione della fedeltà coniugale a tutte le scaltrezze dell'eroticismo messe in atto dalle divinità, allora si è chiarita la tendenza dell'autore, una tendenza attenta alla moda e insieme conservatrice, in una parola: la sua tendenza 'francese'. Si rientra a casa meditando, nel cuore di una di queste miti notti parigine, sentendosi un po' più vicini alle forze che han fatto sì che, per secoli, questa città abbia dedicato alla moda la più vasta organizzazione

economica e intellettuale e avendo - anche grazie a Giraudoux - la certezza che essa veste non soltanto le donne ma anche le Muse. Oppure si pensi a una figura come Doucet, recentemente scomparso, proprietario di una delle più grandi case di moda parigine che ha impiegato il proprio patrimonio nel raccogliere una pregevole biblioteca artistica e un inestimabile archivio di manoscritti letterari. Parigi ha visto parecchi patrimoni nascere dalla moda e andare in rovina grazie ad essa. Già soltanto il nome di Poiret evoca una parabola movimentata. Meno noti sono i maneggi con cui il mercante di perle parigino Léonard Rosenthal salvò il proprio patrimonio allorché lo vide messo in pericolo dalla moda. Ci si ricordi il modo in cui, quasi dieci anni fa, in seguito all'impoverimento dovuto alla guerra e all'inflazione, e anche in virtù di nuove conquiste tecniche, venne a poco a poco superato il vecchio pregiudizio europeo riguardo ai gioielli veri. Rosenthal fiutò il pericolo, rese disponibile la maggior parte del proprio patrimonio e acquistò i terreni della zona degli Champs Élysées per edificarvi enormi case d'affitto. Questa speculazione, che a motivo della carenza di alloggi andò magnificamente, procurò a lui il moltiplicarsi del proprio patrimonio, e a noi uno dei libri più affascinanti: le considerazioni da lui pubblicate con il titolo *Quand le bâtiment va* a proposito delle sue attività e della storia degli Champs Élysées. Le si può tranquillamente riporre nello scaffale a fianco del libro di Sieburg.

E questo vale indubbiamente assai più che per la sola Francia. Vi si trova soprattutto una gran quantità di sorprendenti impressioni su Parigi. Sieburg ha dedicato alla capitale tre capitoli che già nella semplice successione dei titoli danno un'idea della cauta esattezza con cui la sua descrizione corteggia la città. Egli trova, ad esempio, per essa questa durevole caratterizzazione: «A un primo sguardo, la città appare unitaria, compattata come un tutto in un'immagine che è particolare, in quanta non ha niente di nuovo, niente di fresco. Persino il materiale più recente, i blocchi di cemento per costruire, i primi metri delle fondamenta, i supporti in ferro, i lavori di sterro, tutto questa ha già la patina o, meglio ancora, il fascino dell' opera compiuta». Una caratterizzazione, questa, a proposito della quale si può affermare che essa evoca le parole profetiche di Apollinaire riguardo a Parigi: «lci même les automobiles ont l'air d'être anciennes». A lui non è sfuggito neppure il principio secondo cui questa grande organismo centralizzato che è Parigi mantiene dialetticamente in sé la molteplicità, conferendo alle proprie cellule la libertà degli individui: l'esistenza particolare dei *quartiers*. «I quartieri sono le vere unità! dotate ciascuna di un ben preciso carattere. Ognuna ha il suo centro naturale, le sue vie dei negozi, il suo mercato, i suoi caffè, il suo cinema e i suoi viali. Le sortite in altri quartieri

sono rare, di soli to si fanno soltanto alla domenica e assumono facilmente il colore di vere e proprie spedizioni. A ogni quartiere corrisponde un determinato sentimento di quartiere, alimentato da feste e iniziative di tutti i generi e sfruttato dai politici in occasione delle elezioni». Dove altro potrebbero, altrimenti, esistere istituzioni come l'«Écho du quatorzième», un settimanale che ha già la sua ragguardevole età, o come la società storico-archeologica dell'ottavo *arrondissement*?

In effetti, ciò che qui Sieburg ha compreso e egualmente importante sia per penetrare la realtà della Francia che per intendere quella della capitale. Il corrispettivo a ciò è offerto dalle poche ma calzanti pagine in cui egli delinea il quadro tipico della cittadina francese. «Orbene, negli ultimi anni - vi si legge - sulla via della stazione e sorto un piccolo emporio che per lo più si chiama 'Magasin de Paris'; difficilmente esso è però riuscito a soppiantare un piccolo negozio. Esso deve la propria esistenza principalmente al fatto che siano scomparse in larga parte le capacità di industriarsi in casa - quali cucire e tessere - e che gli artigiani in parte producano oggetti meno resistenti e in parte debbano soddisfare nuove esigenze. Invece l'impresa delle pompe funebri con lo sfarzo delle impugnature delle bare, dei veli di crepe e delle corone di vetro continua a prosperare, e anche il negozio di articoli religiosi, libri di preghiere, crocifissi d'avorio, regali per la prima comunione e candele per tutte le occasioni continua ad andare per la maggiore. Non perché la gente sia particolarmente religiosa, ma perché tutti vanno comunque alla Messa solenne proprio in quanto si tratta di un evento sociale, e celebrano le feste religiose in quanto esse offrono loro la possibilità di radunare il maggior numero possibile di famiglie per andare a passeggio per la città o per prendere un caffè». Ciò che qui Sieburg descrive è la città del grande novellista francese Marcel Jouhandeau, e io lo posso dimostrare nella pratica, secondo la forma annunciata, facendo ora qualche accenno alla mia visita a Jouhandeau.

La stanza in cui ci ha accolto è la più perfetta compenetrazione di atelier e cella monacale che sia dato immaginare. Lungo due pareti corre una serie ininterrotta di finestre. Per di più c'è anche il lucernario. Spesse tende verdi ovunque. Due tavoli, ciascuno dei quali con buone ragioni potrebbe essere considerato come il tavolo da lavoro; di fronte a essi alcune sedie come perse nella stanza. La disposizione strategica dell'illuminazione e il suo variare durante il lavoro costituisce il nostro primo argomento di conversazione. Jouhandeau parla delle forze ispiratrici della luce proveniente da destra. Poi seguono molti elementi autobiografici. Sui 13-14 anni subisce l'influenza decisiva di due sorelle carnali che vivono nell'istituto delle suore carmelitane della sua città natale. A partire da

quel momento viene avvolto dal cattolicesimo, in precedenza apparsogli soltanto come oggetto d'educazione e d'insegnamento. Che esso sia diventato per lui qualcosa di più l'ho compreso non appena, dando una prima occhiata alla stanza, ho notato un crocifisso di porcellana al di sopra del letto. Gli faccio però presente di essere rimasto assolutamente nel dubbio - dopo aver conosciuto il suo primo libro - se lui raffiguri il cattolicesimo come credente oppure semplicemente in quanto *explorateur*, in quanto viaggiatore che va alla ricerca.

Quest'espressione gli è piaciuta molto. Ha continuato a parlare della propria vita, specialmente della notte - era quella successiva alla sepoltura di Déroulède - in cui bruciò tutti i suoi lavori, una serie sterminata di appunti e speculazioni che gli erano infine apparse come un ostacolo sulla via della vita vera. Solo da quel momento la sua produzione aveva cominciato a perdere l'elemento lirico-speculativo. Solo in seguito s'era formato il mondo delle persone che - come Jouhandeau mi dice - provenivano tutte dalla stessa via della sua città natale in cui abitava. Ritene importante caratterizzare il mondo di tali persone: un universo la cui legge si manifesta soltanto a partire dal centro. Questo centro è Godeau, l'uomo pio esemplare, di cui Jouhandeau ha descritto l'esistenza nel suo *Monsieur Godeau intime*. D'altro canto però egli dichiara: «Ciò che più mi appassiona del cattolicesimo sono le eresie». Ogni individuo è per lui un eretico. E il lato appassionante sono per lui le imprevedibili distorsioni individuali del cattolicesimo. Molte volte le numerose persone da lui conosciute e mai entrate nei suoi libri sono presenti davanti a lui già molto tempo prima che gli divengano tangibili al punto che le possa raffigurare; spesso passa molto tempo prima che in loro una svolta o un gesto riveli la loro particolare e più peculiare eresia. Gli parlo della favolosa e astrusa giocosità dei suoi personaggi, la cui distrazione armeggia non con gli oggetti dell'uso quotidiano (coltelli o forchette, accendini o matite), ma con dogmi, formule magiche e illuminazioni. La mia espressione «giocattoli minacciosi» gli piace molto, così come gli piace che io dica: «Vos personnes sont tout le temps à l'abri de rien». Affiorano le figure di Mademoiselle Zéline, Ermeline, Noémie Bodeau. La fine del nostro colloquio è stata segnata dal passo che egli ha scelto per me aprendo la bella edizione di lusso del suo *Monsieur Godeau intime*. Lui stesso lo definisce come il punto cardine del libro, ed è il momento in cui si parla della permanenza di Dio all'inferno e della sua lotta con esso.

Riferire di questa conversazione mi ha fatto procedere più di quanto pensassi. E se ora volgo nuovamente lo sguardo indietro allo scritto di Sieburg, allora posso dire che si è trattato di un accertamento sul suo caso concreto in diversi sensi. Sulla cattolicità

della Francia, Sieburg ha costruito la sua intera descrizione. Nella prima parte, dedicata a questo elemento fondante, compare il capitolo intitolato *Ist Gott Franzose?* Qui Sieburg tratta della massima eresia di tutti i tempi, il nazionalismo religioso. Sul modo in cui esso però vada inteso per la Francia, nella recente produzione letteraria non esiste, a parte Charles Péguy, alcuna indicazione più energica che l'opera di Jouhandeau, nella quale trova espressione il folclore della realtà cattolica quale si è sviluppata e mantenuta in seno alla provincia francese nella più intima amalgama tra questa fede e questo terreno, questo alimento, questo giorno lavorativo, questa specie di uomini. «Questo paese - scrive Sieburg - è sempre stato più cattolico del papa, che vuole unire e associare soltanto le anime, mentre la Francia ha saputo esprimere l'idea, prima religiosa e poi civilizzatrice, di formare un popolo». In tale contesto vengono giustamente ricordate le lotte che Roma ha dovuto condurre, ancora in epoca recentissima, contro i fanatici cattolico-nazionalisti dell'«Action française». Il diligente cronista della politica estera francese quale Sieburg è stato negli ultimi anni lascia intendere che, per limitare le rivendicazioni civilizzatrici della Francia, egli ha pronte delle repliche diplomatiche, ma talvolta altrettanto diplomatiche e decise di quelle predisposte dal Vaticano contro quelle religiose. Del resto, non di rado l'autore, a proposito della Francia, evidenzia anche il rovescio della medaglia. Ma forse a volte batte e ribatte su tale rovescio in maniera così energica soltanto per far venir fuori tanto più pura l'immagine impressa sulla parte anteriore della medaglia, con una rinuncia di cui gli siamo grati.

Berlino città demoniaca

Oggi incomincerò parlando di un'esperienza che feci all'età di quattordici anni, quand'ero in collegio. Come è consuetudine di tali istituzioni, varie sere alla settimana ragazzi e professori si riunivano, e in tali occasioni si faceva musica, si tenevano discorsi oppure si leggevano poesie. Una sera la «cappella» - come era definita quella riunione serale - venne tenuta dall'insegnante di musica. Era un ometto buffo dall'espressione indimenticabile con quei suoi occhi seri e la testa pelata più lucida che mai abbia visto, cinta da una cerchia di boccoli scuri tutti arricciati. Il suo nome è conosciuto tra gli appassionati di musica tedeschi: si chiamava August Halm. Orbene, questo August Halm venne nella «cappella» per leggerci dei racconti di E. T. A. Hoffmann, cioè proprio del narratore di cui voglio parlarvi oggi. Non rammento più quali passi abbia letto; e d'altronde la cosa ha poca importanza; in compenso però rammento ancora perfettamente una frase in particolare, tra quelle che disse per introdurre le sue letture. Caratterizzò le opere di Hoffmann e la sua predilezione per il bizzarro, lo stravagante, lo spettrale e l'inspiegabile. Penso che quanto disse fosse molto adatto a incuriosire noi ragazzi sui racconti che sarebbero stati letti di lì a poco. Comunque sia, concluse con questa frase che m'è rimasta impressa fino a oggi: «Per quale motivo un individuo scriva simili racconti ve lo spiegherò un'altra volta». Ancora adesso sono in attesa di quest'«altra volta»; e siccome nel frattempo quel bravo insegnante è defunto, tale spiegazione dovrebbe raggiungermi - nel caso in cui ciò fosse possibile - in modo talmente inquietante che io preferisco prevenirla e perciò oggi, rivolgendomi a voi, cercherò di adempiere quella promessa fattami tanti anni fa.

Se volessi barare anche solo un pochino, non avrei difficoltà a farlo. Basterebbe che, anziché «a che pro?», mi domandassi «come mai?», e la risposta sarebbe semplicissima. Come mai un autore scrive? Lo fa per mille motivi. Perché si diverte a inventare qualcosa; oppure perché le idee e le immagini lo affasciano talmente che egli può trovar pace soltanto quando le ha fissate sulla carta; oppure perché rimugina interrogativi e dubbi, per i quali trova una specie di risposta nei destini dei personaggi da lui creati, o semplicemente perché ha imparato a scrivere; o magari - e questo, ahimè, è un caso

frequentissimo - perché non ha imparato proprio niente. I motivi per cui Hoffmann ha scritto sono presto detti. Fu uno di quegli scrittori dominati ossessivamente dalle proprie immagini. Quando scriveva, vedeva effettivamente attorno a sé sosia o figure spettrali di ogni genere. Non solo quando scriveva, ma anche durante la chiacchierata più innocente nel corso della cena o magari bevendo un bicchiere di vino o un punch, molte volte vedeva dei fantasmi, e più di una volta interruppe questo o quel commensale dicendo: «Mi scusi, carissimo amico, se La interrompo. Ma non vede lì nell'angolo, a destra, quel terribile nanerottolo che spunta fuori dalle assi del pavimento? Guardi che capriole fa quel diavolello! Guardi, guardi! Adesso se n'è andato! Oh, non si vergogni, carissimo Pollicino! Resti pure con noi!... Ascolti benevolmente le nostre piacevoli conversazioni... Lei non immagina quanto ci rallegrerebbe la Sua piacevolissima compagnia... Ah, eccoLa di nuovo ... Perché non si avvicina ancora di più?... Come?... Forse gradisce qualcosa?... Che cosa vuole dire? ... Come?... Lei se ne va? ... A Suo servizio!» E così via. E subito dopo aver detto queste cose incomprensibili senza mai staccare gli occhi dall'angolo da cui proveniva la visione si alzava di nuovo e, rivolgendosi ai commensali, li pregava di proseguire pure tranquillamente. È questo il ritratto di Hoffmann lasciatoci dai suoi amici. E anche noi ci sentiremo contagiati da quell'essere leggendo racconti come *La casa disabitata*, *Il maggiorasco*, *I sosia* o *Il vaso d'oro*. E se poi si aggiungono ancora delle circostanze esterne, allora l'effetto di questi racconti di fantasmi può essere straordinario. Anche a me è successo così, e la circostanza esterna sopraggiunta in questo caso è stato il fatto che i miei genitori mi avessero proibito di leggere simili racconti. Da bambino ho potuto leggere Hoffmann solo di nascosto, alla sera, quando i genitori uscivano di casa. E mi ricordo che, in una di quelle serate in cui stavo leggendo solo soletto incollato al tavolo dell'enorme sala da pranzo illuminata dal lampadario - abitavamo nella Carmerstraße - in una casa dove regnava un silenzio di tomba, mentre leggevo *Le miniere di Falun* tutti gli incubi si adunarono a poco a poco accanto al tavolo, nell'oscurità circostante, come tanti pesci dal muso appiattito, cosicché i miei occhi si abbarbicarono - come a un'isola di salvataggio - alle pagine del libro da cui pure provenivano tutte quelle paure. Oppure un'altra volta, di giorno, mi rammento ancora adesso che, in piedi dinanzi alla libreria lasciata appena socchiusa, pronto a ributtarvi dentro il libro al primo rumore, lessi *Il maggiorasco* sentendomi rizzare i capelli in capo e venendo pervaso da tale terrore - di fronte ai fatti inquietanti narrati nel libro e di fronte al pericolo di essere scoperto - che non capii nulla di quel che stavo leggendo.

«Il diavolo - ha osservato Heinrich Heine a proposito degli scritti di Hoffmann - non sarebbe capace di scrivere cose altrettanto

diaboliche». In effetti, all'elemento tetro, spettrale e sinistro di questi scritti si abbina qualcosa di satanico. E se cerchiamo di studiare a fondo tali elementi, allora dalla risposta al «come mai?» siano nati i racconti hoffmanniani arriviamo già a rispondere al loro misterioso «a che pro?» Come si sa, oltre a tante altre caratteristiche il diavolo ha anche quella dell'ingegnosità e della conoscenza. Ora, chiunque conosca un pochino i racconti di Hoffmann capirà immediatamente che cosa io intenda quando dico che il narratore in queste storie è sempre un tipo dalla sensibilità e dal fiuto estremamente acuti che subodora i fantasmi o gli spiriti anche sotto i loro travestimenti più sofisticati. Anzi, questo narratore ribadisce con ostinazione che tutti gli illustri archivisti, medici, studenti, musicisti e tutte le varie rivenditrici e figlie di buona famiglia non sono affatto quello che danno a vedere di essere, così come lo stesso Hoffmann ad esempio non era affatto soltanto quel pedante e minuzioso consigliere di corte d'appello nelle cui vesti si guadagnava da vivere. In altre parole, ciò però significa che le figure tetre e spettrali che compaiono nei racconti di Hoffmann non sono state semplicemente inventate dall'autore nella sua tranquilla stanzetta. E accaduto anche a lui come a tanti altri grandi scrittori, anche a lui è accaduto di vedere l'elemento straordinario fluttuare liberamente non tanto nello spazio, quanto piuttosto in ben precisi individui, in cose, edifici, oggetti, strade e così via. Come voi probabilmente saprete, gli individui capaci di diagnosticare il carattere o la professione o persino il destino di altre persone in base alla faccia o all'andatura, oppure semplicemente dalle mani o dalla forma della testa vengono detti fisiognomi. Di conseguenza, più che un veggente, Hoffmann era un osservatore¹, che è il modo più corretto di rendere in tedesco la parola «fisiognomo». E uno degli oggetti principali della sua osservazione era Berlino: la città e le persone che vi abitavano. Con amaro umorismo, nell'Introduzione alla *Casa vuota* (che in realtà era una casa in Unter den Linden), ci parla del sesto senso di cui si sente munito, ossia della facoltà di intravedere in qualsiasi fenomeno (sia che si tratti di persone, di fatti o di avvenimenti) quell'elemento insolito con cui non abbiamo alcun rapporto nella nostra vita abituale. La sua passione è quella di passeggiare solitario per le strade per osservare le figure che incontra, fino a spingersi a volte a farne mentalmente l'oroscopo. Per giornate intere insegue persone a lui sconosciute che denotino qualche stranezza nel camminare, nel vestire, nel parlare o nel guardare. Si sente in contatto continuo con il sovrannaturale, e più che inseguire i fantasmi, è lui a sentirsi inseguito da loro. Nel fulgido mezzodì di quella Berlino così razionale i fantasmi gli ostacolano il cammino, lo inseguono nel frastuono della Königstraße fino ai pochi resti medievali ancor oggi visibili nella zona del Municipio cadente, gli fanno

avvertire nella Grünstraße un misterioso profumo di rose e di garofani e stregano per lui l'elegante luogo di raduno della gente raffinata, i «Linden». Hoffmann potrebbe essere definito il padre del romanzo berlinese, le cui tracce si trasformarono in luoghi comuni in seguito, quando Berlino divenne la «Capitale», il Tiergarten il «Parco» e la Spree il «Fiume», finché ai nostri giorni - basta pensare a *Berlin Alexanderplatz* di Döblin - esso è ritornato in vita. Uno dei suoi personaggi dice a un altro, che segretamente è il portavoce dell'autore: «Tu avevi un preciso motivo per ambientare la tua storia a Berlino, specificando il nome delle località e delle vie ... In linea di massima trovo anch'io che non è male precisare il luogo dell'azione, perché il fatto acquista un certo sapore di verità storica, e questo stimola le fantasie pigre e accresce la vivacità, la freschezza del racconto, specialmente quando si conoscono i luoghi nominati».

A questo punto potrei certamente enumerarvi tutti i vari racconti in cui Hoffmann si conferma un simile fisiognomico di Berlino, così come potrei illustrarvi gli edifici berlinesi da lui descritti, a partire dal suo stesso alloggio, che era situato all'angolo tra la Charlottenstraße e la Taubenstraße, fino al Goldener Adler sul Dönhoffplatz e al locale Luther und Wegener della Charlottenstraße, e via scorrendo. Credo però che sia più vantaggioso per noi cercar di capire ancora più a fondo in che modo Hoffmann abbia indagato la realtà di Berlino e quali tracce ne siano rimaste nei suoi racconti. Questo scrittore non fu mai particolarmente amante né della solitudine né degli spazi all'aria aperta. Le cose che più contavano per lui erano gli esseri umani: comunicare con loro, descriverli, osservarli, semplicemente guardarli. Se d'estate faceva delle passeggiate (ed era questa per lui un'abitudine quotidiana, verso sera, con il bel tempo) lo faceva sempre per recarsi in luoghi pubblici dove incontrava gente. E anche lungo il percorso era difficile trovare un'osteria o una pasticceria in cui Hoffmann non entrasse per vedere se c'era gente e che gente ci fosse. Ma questo non significa soltanto che in tali luoghi andasse a caccia di facce nuove capaci di ispirargli idee stravaganti: per lui l'osteria era piuttosto una sorta di laboratorio poetico, una stanza sperimentale in cui ogni sera saggiava sugli amici gli intrichi e gli effetti dei suoi stessi racconti. Hoffmann non è stato un romanziere ma un narratore, e molte delle sue storie, se non la maggior parte, anche scritte vengono messe in bocca a qualcuno. In fondo, questo narratore è lo stesso Hoffmann, che siede con degli amici attorno a un tavolo in cui, a turno, ciascuno fa del suo meglio per dilettere gli astanti. Uno degli amici di Hoffmann ci dice anche espressamente che lui non se ne stava mai ozioso all'osteria come tanti che vi si vedono occupati soltanto a centellinare i sorsi dai loro bicchierini e a sbadigliare. Invece posava ovunque i suoi occhi di falco; e i lati ridicoli, sorprendenti e persino

commoventi degli avventori divenivano occasione di studio per i suoi lavori, oppure venivano schizzati con penna vigorosa sulla carta, poiché Hoffmann era un abile disegnatore. Ma guai se non gli piaceva la compagnia che si era radunata all'osteria, o se era disturbato da qualche borghesotto dalle corte vedute seduto al suo tavolo: allora pare che diventasse proprio insopportabile e usava in modo spietato la sua capacità di fare sberleffi o di mettere in imbarazzo la gente e di spaventarla.

Il massimo dell'indignazione però lo provava di fronte ai cosiddetti «tè letterari», che andavano di moda allora a Berlino: riunioni di persone amanti delle belle lettere ma rozze e corte di comprendonio, che menavano vanto del proprio interesse per l'arte e per la poesia. Hoffmann ha descritto un ritrovo del genere in modo assai faceto nei suoi *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*.

Ci avviciniamo ormai alla fine, e nessuno deve poterci rimproverare di aver dimenticato la questione dell'«a che pro?» sollevata all'inizio. L'abbiamo dimenticata così poco che, senza rendercene conto, le abbiamo persino già dato una risposta. A che pro Hoffmann ha scritto queste storie? Di sicuro non si è prefisso motivazioni coscienti. Eppure possiamo leggerle come se - scrivendole - si fosse prefisso scopi ben precisi. E questi scopi non possono essere altro che di natura prettamente fisiognomica. Nient'altro che questo: mostrare che quella Berlino banale, prosaica, razionale e giudiziosa non è presente soltanto negli angolini medievali e nei vicoli o nelle case isolate, ma anche nella sua popolazione attiva di ogni ceto sociale e di tutti i quartieri pieni di cose che attirano il narratore e che vanno soltanto scovate e riconosciute. E come se Hoffmann avesse effettivamente voluto insegnare questo al lettore, una delle ultime storie da lui dettate sul suo letto di morte non è altro che un siffatto apprendistato dello sguardo fisiognomico. La storia s'intitola: *La finestra del cugino*. Il cugino è Hoffmann, e la finestra è quella d'angolo del suo appartamento che si affacciava sul Gendarmenmarkt. A dire il vero si tratta di un dialogo. Hoffmann, paralizzato, siede accanto alla finestra, osserva la scena del mercato sottostante e mostra al cugino - venuto a fargli visita - gli abiti, gli atteggiamenti, i gesti delle rivenditrici e delle loro clienti, e come tutte queste cose si possano scoprire e, più ancora, completare e sviluppare con l'immaginazione. E dopo questo omaggio alla sua grande arte, per concludere faremo una constatazione che sorprenderà la maggior parte dei berlinesi: Hoffmann è stato l'unico scrittore che ha reso celebre Berlino all'estero, ed è stato amato e letto dai francesi in un'epoca in cui, in Germania e nella stessa Berlino, nemmeno i cani accettavano un pezzo di pane da lui. Ora le cose sono cambiate, gli scritti di Hoffmann circolano in molte edizioni economiche, e ci sono ancora più genitori

di quanti ne esistessero ai miei tempi che permettono tranquillamente ai loro bambini di leggere questo autore.

Un ragazzo di strada berlinese

Se provate a pensarci, credo che vi ricorderete di aver visto, qualche volta, degli armadi che nelle porte recavano incastonati - in una diversa gamma di colori - raffigurazioni o paesaggi o magari facce, fiori, frutta o cose del genere. Tali lavori vengono detti intarsi. Ebbene, oggi vi presenterò figure e scene intarsiate non in un armadio, ma attraverso un discorso. Vi racconterò infatti della giovinezza di un ragazzo berlinese che fu bambino circa cento-venti anni fa, di come lui vedesse la Berlino di allora e quali siano stati allora i giochi e le marachelle più caratteristici. Nel corso dell'esposizione, tuttavia, farò qualche digressione e accennerò a cose che hanno scarsa attinenza con il nostro tema e che invece si distanziano dal racconto degli anni di gioventù di Ludwig Rellstab in modo non meno netto - e, spero, anche vivace - di quanto non siano gli intarsi rispetto al legno dei mobili.

Non avete di che vergognarvi di non aver mai sentito nominare prima d'ora Ludwig Rellstab. E, per l'amor del cielo, non domandate neppure lumi su di lui ai vostri genitori, che non l'avranno mai sentito nominare neppure loro e che quindi non sapranno che dirvi. Questo Rellstab, infatti, non era affatto un personaggio famoso. O anzi, per essere più precisi: era sí uno dei berlinesi più conosciuti alla sua epoca, ma - per farla breve - di lui è rimasto ben poco, e oggi si ignora di lui persino la cosa migliore che ci ha lasciato, ossia la descrizione della sua stessa vita, di cui vi leggerò fra poco qualche passo.

Non deve destare sorpresa il fatto che quest'autobiografia sia stupenda, mentre dell'uomo che la scrisse non vi sia molto altro da riferire. Non accade infatti quasi mai che siano le persone più famose e più in gamba a mantenere l'amore più profondo e il più profondo ricordo nei confronti della propria infanzia. Del resto, ciò accade anche molto più raramente in un figlio della grande città che non in chi è cresciuto in campagna. È davvero insolito che un ragazzo si sviluppi in sintonia con una metropoli in modo così armonico e felice che poi, da adulto, gli faccia provar gioia nel ridare vita nel ricordo a quegli anni d'infanzia. Ma per Rellstab fu effettivamente una gioia. Lo si percepisce a ogni passo del suo libro, anche se non avesse espressamente detto che la sua infanzia fu così straordinariamente felice.

E adesso veniamo direttamente a questa storia di un'infanzia. Che cosa vi fa venire in mente il fatto che si dica che suo padre «tutte le estati, con l'intera famiglia, si trasferiva in una casa di campagna»? Dove immaginate che si trovasse quella casa? Semplicemente al Tiergarten¹. Quale fosse l'aspetto di quest'ultimo in un'epoca in cui, in quella zona, era possibile trovare una casa per l'estate ve lo riferirò ora leggendovi ciò che lui stesso scrive in proposito: «Sulla scia dei miei ricordi più lontani, mi vedo d'estate nel verde del Tiergarten, che a quei tempi aveva un aspetto molto più agreste di oggi e resta il più bel luogo dei miei primi ricordi e di quelli di diversi anni più tardi. D'altronde, allora il parco era molto più adatto per i giochi di quanto non sia adesso. In grandi tratti di bosco la vegetazione era lasciata crescere spontaneamente. Non c'erano ancora strade, tranne quella che conduceva a Charlottenburg; la zona era attraversata soltanto da profondi sentieri di sabbia. Di conseguenza, anche nei viali più ampi non si vedevano che poche carrozze, le quali peraltro avanzavano a rilento e con fatica. Se invece osservo il Tiergarten di oggi, non riesco quasi a credere che abbia avuto autentiche zone incontaminate in cui i lamponi, tra i cedui arbusti di baccarello, crescevano sull'umido fondo erboso, lasciando quietamente maturare per noi abitanti del luogo i loro frutti copiosi. V'erano anche fragole a volontà. Tutto ciò ci sembrava lontano dal consesso umano e solitario come se si fosse in una foresta vergine. Noi ne prendevamo letteralmente possesso. Ognuno di noi bambini si sceglieva il proprio angolo di proprietà. Ci impiantavamo i nostri prati, sceglievamo come nostro rifugio un folto cespuglio di baccarello, sistemavamo delle assi come sedili tra i rami, isolavamo un punto con bastoncini piantati nel terreno a mo' di recinto; in una parola: lí, disponevamo e agivamo in tutto e per tutto come se si trattasse di una nostra proprietà. Potevano passare intere settimane senza che ritornassimo nella nostra piccola colonia situata in quei luoghi selvaggi, e tuttavia ritrovavamo sempre ancora intatto tutto ciò che vi avevamo costruito, tanto era solitario, allora, quell'ormai chiassoso e frequentato bosco, anzi giardino, in cui esso si è oggi trasformato».

Ecco come un vecchio berlinese ha ritratto il Tiergarten del 1815. La sua descrizione mi pare molto bella. Ma a questo punto desidero fare una digressione. Vorrei mostrarvi in qual modo un mio amico nato ottanta anni dopo Rellstab descrive il Tiergarten della *sua* infanzia. E benché questo Tiergarten fosse del tutto diverso, questa descrizione dimostra che il berlinese autentico non ha cessato di amarlo. Quest'altro berlinese autentico è il mio amico Franz Hessel il quale, nel suo libro *L'arte di andare a passeggio*, scrive: «Nell'annosa penombra di oggi tutto continua a essere frondoso e fonte di gioiosi smarrimenti come trenta o quaranta anni fa, vale a dire prima che

l'ultimo Kaiser facesse trasformare il parco naturale in un'area ordinata e distinta. È stato un fatto meritorio che, per suo ordine, sia stato diradato il sottobosco, che molti viottoli siano stati allargati e che i prati siano stati resi più accoglienti; ma con questo il Tiergarten ha perduto anche alcuni dei suoi lati attraenti, quel suo disordine avvincente, lo scricchiolare dei rami e il frusciare di tante foglie che non venivano sgomberate subito dagli angusti sentieri. E tuttavia lasciò ancora tratti di natura incontaminata a sufficienza che si conservarono fino al periodo della nostra infanzia. A quest'epoca mi richiamano soprattutto i ponti arcuati disposti sui ruscelli che a volte sono sorvegliati da baldi leoni di bronzo dalle cui fauci penzolano catene che fungono da ringhiera». E poi Hessel descrive tutto il Tiergarten fino alle sue ultime propaggini nei pressi del ponte di Cornelius. Se avessimo tempo, chissà quante altre cose potremmo ancora dire in proposito, ad esempio su questo ponte, che a tutt'oggi ha conservato il suo aspetto privato quasi campagnolo, mentre adesso - da uno dei meno frequentati e fuori mano che era - è diventato il ponte attraverso cui tutto il traffico della City si riversa verso ovest. A ben rifletterci, il destino di questo ponte appare singolare quanto i destini di molti esseri umani.

Ora però torniamo a Rellstab. In tutta la storia della sua giovinezza c'è una cosa di cui egli si duole continuamente e che si direbbe non sia mai riuscito a superare completamente. Sono le lezioni di musica alle quali veniva obbligato dal padre. All'uscita da scuola, quelle lezioni gli si prospettavano come il momento peggiore della giornata; e racconta di quanto fosse infelice quando lo costringevano a restare lontano dai giochi e dalle marachelle con cui i suoi compagni di scuola erano soliti attardarsi mentre tornavano a casa. Alcuni di quei giochi erano piuttosto singolari, e ci viene detto che erano già stati accuratamente preparati in classe. Rellstab scrive infatti: «Per un certo periodo avevamo preso l'abitudine già a scuola, durante l'ultima ora di lezione, di costruire barchette di carta o di corteccia e di farle poi galleggiare nel tombino - cosa divertentissima, specialmente dopo un violento acquazzone - finché non scomparivano all'angolo tra la Mohrenstraße e la Markgrafenstraße, dove il tombino sfociava in un canale sotterraneo. Nulla era più interessante che seguire il percorso di quella barchetta; con il fiato sospeso, la vedevamo scomparire sotto un lungo ponte sovrastante il tombino, finché veniva quindi salutata festosamente al suo riapparire dall'altra parte. Non riuscivo a distogliermi da quello spettacolo, per avviarmi verso il triste percorso fino a casa, dove mi attendeva la lezione di pianoforte». Potete star certi che doveva costargli altrettanta fatica interrompersi quando si giocava al cosiddetto «Zillrad». Voi vi domanderete che cosa sia questo gioco indicibilmente affascinante, come lui lo definisce. Per

fortuna ce lo ha spiegato lui stesso, altrimenti ce lo potremmo domandare per chissà quanto tempo senza trovare risposta. Ecco in che cosa consisteva: un certo numero di bambini - quanti più erano, meglio era - salivano su un carretto vuoto, sul genere di quelli che allora stavano di solito davanti alle porte di casa; uno invece, scelto tirando a sorte, correva senza posa intorno al carretto cercando di colpire al piede uno di coloro che vi stavano sopra. Chi veniva colpito doveva scendere e fare la stessa cosa con qualcun altro.

Il padre di questo Rellstab dev'essere stato un tipo estremamente spassoso. Era un giornalista della «Vossische Zeitung». Una sera doveva assistere allo spettacolo di un prestigiatore per scrivere un pezzo per il giornale. Soltanto che non ne aveva voglia o gli mancava il tempo; fatto sta che ci mandò suo figlio, che allora aveva solo dodici anni; a casa gli fece quindi descrivere le impressioni riportate, ritoccò un pochino il pezzo e poi lo mandò alla «Vossische Zeitung». Fu il primo lavoro pubblicato da Rellstab. Quella presenza allo spettacolo ebbe un epilogo singolare. Alla fine dell'esibizione, infatti, il prestigiatore aveva illustrato alle persone che si erano trattenute alcuni trucchi del mestiere. Il piccolo Rellstab aveva ascoltato quelle spiegazioni, e per settimane non ebbe ormai altro per la testa che la magia. Scoprí persino un negozio a Berlino dove si potevano comperare oggetti per maghi, congegni dotati di meccanismi segreti, scatole a doppio fondo, carte da gioco munite di segni nascosti. Per giunta, cercò di scovare libri di ogni genere per studiare la magia proprio come una scienza.

A dire il vero, in questo non si spinse molto avanti, come dice lui stesso. Ma chissà se non sarebbe diventato un mago famoso se già allora fosse stato pubblicato il celebre libro di cui voglio raccontarvi ora, come seconda digressione? Credo infatti che molti ragazzi, malgrado la tecnica, l'automobile, la dinamo, la radio e così via, continuino pur sempre a provare interesse per la magia. È ovvio che ormai è passata l'epoca aurea della magia, quella cioè in cui, ogni estate, in tutti i grandi centri termali in sale stracolme facevano la loro comparsa maghi di fama mondiale, i Bellachini, gli Houdini, eccetera. Ma, proprio per tale ragione, soltanto ora ha potuto esser pubblicato un libro in cui si descrive minuziosamente tutta la magia con le sue centinaia di varie arti e in cui anche le cose più incomprensibili e strabilianti vengono spiegate chiaramente. S'intitola *Das Wunderbuch der Zauberkunst* [Lo straordinario libro della magia], ed è opera di Ottokar Fischer, che si definisce «ex artista e direttore del teatro magico Kratky-Baschki di Vienna». È sufficiente dare un'occhiata all'indice del volume per restare strabiliati di fronte a tutta la gamma di magie che vi si elencano. E non dovete temere che non ci si diverta più agli spettacoli di magia se si conoscono già tutti i trucchi. Al

contrario: soltanto quando si impara a osservare in modo davvero attento e se non ci si fa più catturare dai rapidi discorsi del prestigiatore ma si tiene sempre sotto controllo quel che sta accadendo, solo allora si riesce a seguire effettivamente la sua incredibile abilità e ad accorgersi che nella sua sveltezza, frutto di tanto esercizio e di tanta diligenza, c'è una magia particolare e che a volte essa è davvero una stregoneria². Credo che una volta avremo qui occasione di parlare in modo dettagliato del tema della magia; per questo mi limito, oggi, a citare soltanto qualche titolo dei capitoli del nostro libro: «La brocca di punch inesauribile»; «Il bersaglio diabolico»; «La regina dell'aria»; «La campana di Schiller»; «La corda indistruttibile»; «L'orologio dell'indovino Swami»; «Le signore bruciate, trapassate e tagliate a pezzi»; «I prodigi di Ben Ali Bey»; «La scomparsa di dodici persone del pubblico», e così via.

Ma è già tardi, e Rellstab si rifà vivo, perché vuole raccontare ancora qualche tiro birbone:

«Io e i miei compagni del Tiergarten fummo protagonisti anche di cretinate: facevamo audaci scorrerie ai danni di alberi da frutto e dispense, e giocavamo a burlare una fruttivendola nel modo seguente: legavamo opportunamente un osso, cui era attaccata un po' di carne, alla campanella del giardino appesa - senza essere vista - dietro allo steccato, e in questo modo inducevamo tutti i cani del vicinato a sbatacchiarla; alla sera, vicino a un'osteria da cui spesso i clienti uscivano un po' barcollanti tenevamo tesa una cordicella da una parte all'altra della strada, finché varie persone non ci cadevano sopra ruzzolando nel prato bagnato, e poi candidamente - dato che noi mollavamo subito la corda - cercavano di indagare il motivo per cui erano inciampate... Su tutti questi episodi non voglio soffermarmi a lungo, ma solo ricordarli brevemente per mostrare che anch'io - in questo campo - non ero migliore degli altri, ma anzi addirittura peggiore di loro».

Si vede, dunque, che colui che racconta queste cose ha scorazzato per la città sin dai primi anni come un autentico monello berlinese. Ma allo stesso modo in cui, negli anni che seguono, le cose che abbiamo amato e progettato per prime ci riescono nel migliore dei modi, così è accaduto anche nel caso di Rellstab. Le sue cose più riuscite non sono le critiche musicali, che più tardi gli diedero da vivere, ma le cose più legate a Berlino. E tra queste ultime, oltre ai ricordi di gioventù, c'è un libro che s'intitola semplicemente *Berlin*. È una descrizione della città e dei suoi immediati dintorni con molte belle incisioni.

Sul frontespizio ne compare una che raffigura il monumento di Federico Guglielmo III nel Tiergarten. Di tutti i luoghi del Tiergarten stesso il punto in cui questo monumento è nascosto è per me il più

caro. Ci ho giocato in tenerissima età, e non ho più dimenticato quanto sia stato eccitante per me allora riuscire a spingermi, attraverso un intrico di sentieri, fino al monumento della regina Luise, che si trova ancora più nascosto tra gli arbusti ed è separato da quello del sovrano da un rigagnolo. La zona attorno a questi due monumenti fu il primo labirinto che conobbi, molto prima che io disegnassi labirinti sulle carte assorbenti o sui banchi di scuola. Credo che, in questo, le cose siano rimaste esattamente come allora: le vostre carte assorbenti assomiglieranno sicuramente alle mie di allora. Ad ogni modo, per coloro che amano i labirinti ecco, sul finire, una digressione speciale. Voglio infatti confidar loro dove si trovino, ai nostri giorni, i più bei labirinti che mi sia mai occorso di vedere. Sono presso il libraio Paul Graupe che, nella sua bella e spaziosa abitazione, ha riempito un'intera sala di bizzarri labirinti assomiglianti a città, foreste, monti, valli e ponti tracciati a penna con la massima precisione dal pittore Hirth di Monaco e in cui voi potete passeggiare a lungo con lo sguardo. Ma scuotete ben bene la polvere dagli stivali prima di entrare, poiché da Paul Graupe c'è un ambiente molto distinto. Se poi, tra le vedute urbane, le cartine geografiche e le mappe cittadine che vi troverete, alzerete gli occhi alla finestra avrete di nuovo dinanzi a voi proprio il Tiergarten. Anche noi oggi abbiamo passeggiato in modo labirintico, ed eccoci arrivati - senza aspettarcelo - al punto da cui siamo partiti venticinque minuti fa.

Passeggiata berlinese tra i giocattoli I

Chi di voi conosce il libro di fiabe della Godin? Forse nessuno, tra tutti i ragazzi che sono in ascolto. Negli ultimi trent'anni del secolo scorso, invece, lo si poteva trovare in molte stanze dei bambini. Tra l'altro, anche in quella di chi vi sta parlando in questo momento. Fu ristampato chissà quante volte dall'editore, e ogni volta appariva diverso, perché le illustrazioni in esso contenute mutavano ogni volta a seconda della moda, anche se quelle non a colori furono mantenute inalterate in larga parte in tutte le varie edizioni. Oggi prenderemo le mosse proprio da una fiaba contenuta in questo libro dal titolo *Sorella Tinuccia*. Già nella seconda pagina di questa fiaba compare un'illustrazione in bianco e nero poi rimasta anche in tutte le successive edizioni. Vi si vedono cinque bambini rannicchiati miseramente l'un contro l'altro accanto a una rozza capanna. Se la passano proprio male. Al mattino era morta la loro mamma e, quanto al padre, lo avevano perso già da un bel pezzo. Si tratta di quattro maschietti e di una bambina, che si chiama per l'appunto Tinuccia. Questo è ciò che compare in primo piano. Sullo sfondo c'è invece una fatina affusolata di nome Concordia che stringe un giglio e che sembra proprio una bambola. Dice ai bambini che, se andranno sempre d'accordo tra loro, lei li proteggerà. Udite tali parole, il mago cattivo - che è suo nemico - accorre con un mucchio di regali e li getta tra quei bambini perché comincino a bisticciare. E i ragazzi, senza pensarci su due volte, iniziano subito ad azzuffarsi. Solo la bambina non partecipa alla lite. Per questo i diavoli non possono neppure metterla nel sacco, come invece fanno ben presto con i maschietti. Ora, direte voi, fin qui è una storia piuttosto insulsa. E anche a me pare così. Ma ci sarà sicuramente dell'altro. E così è effettivamente. La bambina infatti deve, ovviamente, liberare i fratellini da quell'infame opera di stregoneria a cui i diavoli li hanno portati con l'incantesimo. E a questo punto alla brava signora che ha inventato questa fiaba e che per il resto era una narratrice per nulla eccezionale è venuto in mente qualcosa di molto bello. Voi conoscete sicuramente i compiti che, nelle fiabe, devono assolvere i liberatori. Devono attraversare una porta dinanzi a cui stanno due selvaggi armati di clave, come un tempo sul frontespizio della «Vossische Zeitung». E poi arrivano in una

sala lustrata a specchio dove alitano l'un contro l'altro due draghi lucenti ai quali devono sfuggire. E infine, nell'ultima stanza, si trova un rospo o un essere non meno orrendo che devono baciare affinché si tramuti in una principessa. Nel caso di Tinuccia, che è soltanto una ragazzina e dalla quale non si possono pretendere delle imprese eroiche cruento, tutto accade in modo fin troppo garbato. E cioè lei non deve fare nulla; se vuole salvare i propri fratelli, non può fermarsi neppure un istante mentre, nel suo tragitto, attraversa il paese del mago cattivo finché non giunge alla caverna dove questi abita. E naturalmente il mago cercherà di impedirglielo in tutti i modi tentando di fermarla con i propri miraggi. Se la bambina dicesse anche una sola volta: «Voglio fermarmi qui», lui l'avrebbe già in suo potere. Ora vi leggerò quali insidie le tende il mago: «Tinuccia attraversò fiduciosa il confine ed entrò nel paese incantato; pensava soltanto ai propri fratelli. All'inizio non vide nulla di speciale. Ma ben presto la strada la condusse in una grande stanza piena di giocattoli. C'erano bancarelle piene di ogni ben di dio, giostre con cavallini e carrozze, altalene e cavalli a dondolo, ma soprattutto splendide cassette di bambola. A un tavolino imbandito, su delle poltrone stavano sedute grandi bambole e, alla vista di Tinuccia, la più grande e più bella di tutte si alzò, fece con grazia un inchino e le si rivolse dicendole con una vocina meravigliosa: 'È già da tanto tempo che ti aspettiamo, cara Tinuccia. Vieni e pranza assieme a noi!' Mentre lei ancora parlava, si alzarono anche le altre bambole, persino quelle in fasce distese nei lettini sollevarono le loro testoline, e Tinuccia si sedette estasiata nella poltroncina predisposta per lei accanto al tavolo delle bambole. C'erano delle ottime vivande; Tinuccia se ne deliziò; e quando, dopo pranzo, tutte le bamboline cominciarono a danzare e ad aggirarsi tra i restanti giocattoli, Tinuccia era talmente fuori di sé dalla gioia che batté le mani ed esclamò entusiasta: 'Oh, com'è bello qui! Qui vorrei...' Che cosa intenderà mai dire la bambina? Naturalmente: «Qui vorrei restare». Ma non può dirlo, se vuole liberare i suoi fratelli. Per questo arriva immediatamente l'uccellino azzurro che le si posa sulla spalla e glielo rammenta cinguettando:

Cara Tinuccia, se puoi
pensa ai fratelli tuoi!

In questo modo lei riesce ad attraversare i regni più diversi; al momento giusto compare sempre l'uccellino; e noi potremmo seguirla dappertutto, se questa non fosse proprio l'«ora berlinese» della radio e se io, mentre Tinuccia si trova nel paese incantato, non dovessi recarmi a Berlino per una via segreta e sotterranea. Anche Tinuccia ci arriva, e mentre lei si trova di fronte a una casetta di panpepato ecco che la porta si apre e da essa escono due personcine che, con graziosi

inchini, si avvicinano a Tinuccia dicendole: «Benvenuta nel nostro paese!» «Ma voi chi siete? E come si chiama il vostro paese?», domanda lei incuriosita. «Come, non conosci il paese di Cuccagna? - replicano i due all'unisono - noi siamo l'omino di panpepato e la donnina di panpepato. E ora ti voglio donare il mio cuore grande e bello», dice in tono gentile l'omino togliendosi dal petto un cuore che vi stava attaccato con le mandorle tutt'intorno. «E io ti dono il mio bel fiore bianco», dice la donnina porgendole il tulipano che stringe in mano. Poi arrivano ancora altri individui della stessa risma, fatti di torta al cioccolato, e tutti si rivolgono a lei pregandola di rimanere. Allora lei esclama: «Oh, come mi piacerebbe!» Ma ecco rifarsi vivo l'uccellino, che si premura che lei non dimentichi la raccomandazione della fata.

Di questa fiaba vi ricorderete forse quando, più tardi, alle scuole superiori sentirete parlare dell'opera teatrale più importante di Goethe, ossia del *Faust*. Come tutti sanno, Faust ha stretto un patto col diavolo. Quest'ultimo deve fare per lui qualunque cosa, in cambio però l'altro avrà la sua anima. È solo questione di vedere quando prendersela, ed egli non potrà farlo se non quando Faust sia felice e soddisfatto e voglia che tutto rimanga così com'è. E in questo caso, per sua sfortuna, non c'è alcun uccellino azzurro; e allorché un giorno, ormai carico di anni, egli esclama:

Allora potrei dire all'attimo fuggente:
«Arrestati, sei bello!»

cade immediatamente morto... Voi starete pensando: quest'uomo non arriverà mai a Berlino! Però le cose vanno come nella gara tra la lepre e il riccio. Quest'ultimo, come si sa, se ne sta seduto nel solco di un campo e, quando la lepre arriva, tutta trafelata, esclama: «Io sono già arrivato!» Io infatti sono già da un bel pezzo a Berlino, dove voi per l'appunto volete andare. E come ho descritto la galleria incantata attraverso cui la bambina deve coraggiosamente passare senza fermarsi, così potrei descrivervi diverse gallerie o vetrine di Berlino attraverso cui anche tutti voi siete già passati senza fermarvi. O magari anche trattenendovi, se vostra madre aveva molto tempo a disposizione quando faceva acquisti. E alla fine voi avete ormai già immaginato dove io voglia approdare e dove si trovino realmente, nel centro di Berlino, le lunghe vetrine di giocattoli senza fate e senza maghi: nei grandi magazzini.

Mi sono detto: gli adulti hanno alla radio ogni sorta di trasmissioni che li interessano molto, nonostante che - o proprio perché - loro, a proposito dell'argomento trattato, ne sanno perlomeno altrettanto della persona che parla al microfono. Perché non fare conferenze analoghe anche per i bambini? Per esempio sul giocattolo, nonostante

che - o proprio perché - loro, a proposito del giocattolo, ne sanno perlomeno altrettanto della persona che parla da questo microfono. Per questo motivo una mattina, verso mezzogiorno, quando i grandi magazzini sono meno affollati, sono passato di bancone in bancone molto lentamente, come non avrei mai potuto fare da ragazzo; mi sono guardato con molta cura tutte le novità che ci sono in fatto di giocattoli, ho cercato di notare che cosa si sia modificato nei vecchi giocattoli che esistevano quand'ero bambino io, e quali di loro alla fine sono completamente scomparsi. E ora voglio partire proprio da questi ultimi. Oggi riusciremo appena a entrare in argomento. Ascolterete la continuazione della mia passeggiata, se ne avrete voglia, tra una settimana. Ho domandato a ogni bancone ad esempio a proposito di un vecchio gioco di società che si chiamava «Il pescatore fortunato». Sembra proprio che non esista più. Io l'ho ricevuto in regalo per un compleanno; è così bello che voglio descrivervelo. Nella scatola si trovano quattro tavole di cartone incollate insieme. Le si estrae e le si dispone su un tavolo. Le tavole sono ricoperte di splendide illustrazioni, che rappresentano piante acquatiche, pesci, conchiglie, alghe, cioè esseri fluttuanti nell'acqua o adagiati sul fondo marino. In un altro scomparto della scatola si trovano da venti a trenta diversi tipi di pesci che portano un anello infilato al naso. Perché proprio un anello? Non è forse riservato ai cammelli? La cosa si spiega in questo modo. L'anello è di ferro. E poi vengono le canne da pesca: cinque o sei graziose bacchettine munite di un cordino rosso alla cui estremità, al posto del lombrico, è appesa una piccola e graziosa calamita. Vince chi alla fine ha pescato più pesci. E dato che, naturalmente, la pesca ha le sue regole e poiché i pesci di queste acque hanno tutti un numero diverso, alla fine di questa gara di pesca anziché un pranzo a base di pesce si ha un calcolo mentale. Dunque questo gioco, ad esempio, è sparito. Ma sembra essere sparito anche qualcosa di molto pili bello, ed esattamente una speciale forma di carillon. Molti di voi forse non hanno idea di che cosa si tratti. Sono delle scatole che racchiudono un congegno musicale, di lato hanno una manovella e, sopra, un paesaggio qualsiasi o una città in cui, girando la manovella, al suono della musica qualcosa si muove. Ebbene, nella mia passeggiata mi sono fatto mostrare tutti i carillon possibili, per esempio uno in cui si mungono delle mucche, un cane fa un balzo verso l'alto, un pastore esce dalla sua baita di montagna e poi vi rientra. Sono sicuramente belli, ma non sono altrettanto sorprendenti ed emozionanti di quel vecchio carillon di cui mi ricordo ancora, sebbene io non l'abbia mai posseduto, bensì l'abbia soltanto visto un giorno in un negozio, quand'ero bambino. Allorché lo si azionava, il congegno suonava una trascinate marcchia militare; si aprivano le pesanti porte di cartapesta di una buia fortezza in cui non

si poteva vedere dentro e ne fuoriusciva una compagnia di soldati in marcia. Il plotone attraversava un prato verde, per tornare quindi nella fortezza dal retro, passando sotto un portone spalancatosi nel frattempo e vi si tratteneva per qualche istante al buio, mentre la musica continuava. Solo il diavolo sa che cosa accadesse là sotto fino al momento in cui il plotone usciva nuovamente compatto in bell'ordine. Ho cercato inutilmente qualcosa di simile. E non riesco più a trovare neppure i libriccini che si potevano acquistare in cartoleria e con i quali si addolciva l'acquisto dei quaderni di aritmetica (un acquisto che per me era forse ancora più ripugnante di qualunque ora di aritmetica, dato che il quaderno, nei suoi quadretti vuoti, conteneva la terrificante somma di tutte quelle lezioni), i cosiddetti «libri veloci» o come altro venivano chiamati, serie di minuscole fotografie contenenti le scene di un corpo a corpo o di una partita di calcio in tutte le sue fasi e che si dovevano far scorrere velocemente tra le dita aiutandosi col pollice affinché le immagini sfrecciassero via una di seguito all'altra. Con un libro simile nella mano libera si poteva tranquillamente tramutare un'ora di aritmetica in una proiezione cinematografica. In compenso però continua a esistere quell'ingombrante giocattolo che porta il bel nome di «ruota della vita». Esso si basa esattamente sul medesimo marchingegno. Solo che le figure non sono attaccate insieme come in un libro, ma sono montate su un disco, mantenendo la superficie illustrata rivolta verso l'interno. Il tutto circondato da una striscia munita di fessure. E se si gira velocemente il disco - mantenendo però ferma la striscia circostante - allora sembra che attraverso simile fessura anche i personaggi siano vivi e in movimento. Per questo il congegno viene detto «ruota della vita». Io l'ho visto nel reparto giochi.

Comunque, prima di parlarvi di questo reparto in modo più dettagliato, voglio descrivere la vetrina nel suo insieme. Casualmente ho cominciato la visita partendo dal mondo delle bambole, del quale però vi parlerò soltanto la prossima volta. A esso si collega la passeggiata nel reparto animali, che regge la sfida con ogni mago. Mi è quasi impossibile descrivervi i tipi di animali che ci ho trovato. Cani azzurri e rosa, cavalli che da lontano sembravano di scorza d'arancia, tanto erano gialli, scimmie e lepri colorate in maniera altrettanto innaturale dei tulipani che le fioraie vendono alla Potsdamer Platz. Per non parlare del gatto Felix, di cui c'erano miriadi di esemplari, e degli animali Bibabo che si possono infilare sulle dita come un guanto e con i quali una cordiale negoziante si esibì per me nelle acrobazie più indescrivibili, fin quando non si avvide che io non li avrei comunque acquistati. Così perlomeno pensavo mentre sostavo ancora davanti alle vetrine degli animali. Poi però non ho potuto resistere e ho comperato qualcosa. Si tratta di un gioco molto buffo, credo

nuovissimo; io comunque non ne ho mai sentito parlare. È semplicemente una piccola scatola contenente una ventina di timbri di gomma, che recano impressi pezzi di paesaggi, case, piccole figure, dirigibili, automobili, barche, ponti e così via. Abbinato a essi c'è un cuscinetto per timbri. Si prende un grande foglio di carta, e per ore e ore si possono riprodurre e mettere insieme diversi paesaggi, luoghi, vicende e storie. Ma qui ci trovavamo già nella sezione «giochi di società», subito dopo l'esposizione degli animali. A proposito: stavo quasi per dimenticarmi di dirvi che in quest'ultima c'erano già tantissime lepri marzoline. I grandi magazzini sono proprio dei centri importanti, e sono i primi a essere invasi dalle lepri marzoline, quando queste ultime hanno in mente di sferrare un attacco.

E adesso cercate tutti di non starmi a sentire. Quello che dico ora, infatti, non è per i bambini. Terminerò questa passeggiata la prossima volta. Ho però una paura terribile che nel frattempo arrivi una pioggia di lettere pressappoco di questo tenore: «Ma è ammattito del tutto? Non se ne rende conto? I bambini frignano già per conto loro, dalla mattina alla sera, senza smettere mai. E adesso, per di più, Lei mette loro in testa simili cose e racconta di migliaia di oggetti per giocare di cui, grazie a Dio, non sapevano ancora nulla e che adesso invece essi vorranno avere tutti quanti, e magari anche di cose che non esistono più». Che cosa dovrò rispondere a questo? Ebbene, potrei cavarmela facilmente pregandovi di non fare parola di tutta questa faccenda: fate finta di nulla, e allora potremo risentirci tranquillamente di qui a una settimana. Ma sarebbe poco carino. Perciò non mi resta che dire con schiettezza ciò che penso davvero: quanto più una persona conosce un argomento e sa quante cose belle esistano nell'ambito di un dato settore (ad esempio fiori, libri, vestiti o giocattoli), tanto più è capace di rallegrarsi di tutto ciò che vede o conosce in proposito, e tanto meno è avida di possederlo, acquistarlo o farselo regalare immediatamente. Quelli di voi che, benché non avrebbero dovuto farlo, alla fine sono stati comunque ad ascoltare, ora devono spiegarlo ai loro genitori.

Passeggiata berlinese tra i giocattoli II

Molti di voi vorranno forse sapere dove si trovino esattamente il negozio di giocattoli e le esposizioni di bambole, animali di peluche, trenini elettrici, giochi di società attraverso cui vi ho condotto la volta scorsa e in cui continueremo a inoltrarci oggi. Sarebbe facilissimo rivelarvelo. Ma alla radio non è consentito fare pubblicità, neppure indirettamente; per questo non posso svelarvene il nome. E allora come fare? Alcuni bambini vorranno magari appurare se ciò che ho detto è davvero la verità. E dato che effettivamente io non invento nulla, non posso augurarmi di meglio. Per cui dovrò aggirare l'ostacolo e vi rivelerò che sono stato in un grande magazzino, come voi avrete già sicuramente immaginato. A questo punto, datevi un'occhiata intorno, e forse noterete, sistemato su qualche bancone, un enorme modello metallico del nuovo vaporetto della Lloyd, il *Bremen*. È talmente grande che lo si scorge già di lontano. Tutta la costruzione è realizzata con il meccano Stabil. Non so quanti di voi riusciranno a riprodurre quel modello, dato che occorrerebbe la misura più grande di questo meccano, cioè il numero 9, che costa 155 marchi. Avete già sentito parlare dell'Esposizione mondiale di Parigi, del 1900, di cui si parlò in tutta Europa? Sulle cartoline illustrate che uscirono in occasione di quell'esposizione campeggiava, sullo sfondo della città di Parigi, una grande ruota con circa sedici cabine appese a delle cerniere mobili. La ruota procedeva lentamente; nelle cabine erano sistemati i visitatori, che ammiravano la città, la Senna e l'Esposizione situata sotto di loro, fin quando non si sentivano male per il duplice moto dovuto all'oscillare delle cabine nelle loro cerniere e al girare dell'enorme ruota. Anche questa ruota, con relativo meccano, la trovate riprodotta in miniatura. Essa è in grado di muoversi, e le piccole cabine oscillano analogamente a quelle vere di trent'anni fa in cui forse sedettero i vostri nonni. Questa costruzione si può trovare proprio nel reparto «giochi di società». Ma non vi voglio raccontare molto dei giochi che vi ho visto. Tutti voi conoscete infatti le «famiglie»¹ con le loro innumerevoli varianti, quel bel gioco in cui s'impara a essere furbi, cattivi e al tempo stesso cortesi; e conoscete sicuramente anche i giochi in cui bisogna tirare i dadi su dei grandi riquadri e che un tempo si chiamavano «Il gioco dell'oca», «Il giro del

mondo», «La fiera di Schröppstedt», mentre oggi si chiamano «Nello Zeppelin», «Il viaggio in Antartide», «Il bravo gendarme». Per cui ritengo più opportuno riferire del gioco dei quiz elettrici. In questo caso avete una piccola batteria, una lampadina e due spine, una delle quali viene inserita su una delle tavolette cosparse di domande. Una bacchettina metallica accanto a ogni domanda. Occorre cercare la risposta su una delle altre carte. Se per esempio avete puntato una spina sulla domanda «Qual è il fiume di Roma?», con l'altra cercate la risposta, e se avete trovato il punto giusto la lucina elettrica si accende. Questo è già ovviamente un giocattolo piuttosto subdolo in cui l'insegnante si è tramutato furbescamente in una lampadina. Ci sono però anche altri modi in cui la scuola si nasconde a tradimento in un giocattolo allo scopo di far apprendere delle cose. Quello che mi è parso più divertente di tutti è un gioco nuovissimo, destinato ai bambini di prima elementare che cominciano a fare i calcoli. È una stupenda mela di legno levigato, che profuma persino, non come una *Bosdorfer* o una renetta, ma proprio come il legno. Se la si osserva più da vicino, essa appare ingegnosamente composta di sei diverse parti a incastro con le quali si possono dare tantissime spiegazioni aritmetiche ai più piccini. Se ci fossero pure i semi la si potrebbe utilizzare magari anche per le classi superiori. Ma questo è ancora un giocattolo? E i cosiddetti «giochi di abilità manuale», le perle da infilare nel filo, i materiali da intrecciare previsti nelle scuole materne e che si possono trovare non lontano da qui, le decalcomanie e soprattutto le figurine di carta, le cosiddette «Oblaten»², sono ancora giocattoli veri e propri? Non saprei dire con precisione. Comunque vorrei parlarvi proprio delle figurine di carta. Non solo perché mi piacevano tantissimo da ragazzo, ma anche perché ho potuto ampliare la bellissima collezione di «figurine» che fu già di mia madre in cui si trovavano cose che oggi non si trovano più in nessuna cartoleria. Vale a dire, delle fiabe intere: Pollicino, Biancaneve, Aladino e la lampada magica, Robinson Crusoe, eccetera, in una sequenza di figurine colorate. Non so da che cosa dipenda, ma ho sempre davanti agli occhi le minuscole immagini in cui l'orribile (renio della Lampada emerge digrignando i denti dinanzi a un Aladino tutto tremante per la paura, oppure Robinson Crusoe - che per lo spavento fa quasi cadere il proprio parasole - quando scopre sull'isola le prime ossa umane mezze rosicchiate; quelle scene che pure sono raffigurate in tanti libri per bambini, io le ho sempre viste come le vedo, ancora adesso, sfogliando i miei album di «figurine». Ciò rappresenta un buon contrappeso a tutti i piccioncini amoreggianti, ai fanciulli contornati di rose, ai carrettini di fiori e agli angeli dalle ali rialzate che devono essere pazientemente ritagliati con le forbici dalle loro strisce di carta, su cui sono stampati - a piccole lettere in rosso - il nome del produttore,

oppure la scritta UX 798 o altri misteriosi linguaggi dell'incomprensibile mondo del commercio. Per me non c'è nulla di più bello dei giocattoli di carta. A cominciare dalle barchette e dai berretti di carta ripiegata, con i quali per primi abbiamo fatto conoscenza, fino agli album da completare, di cui voglio parlarvi ora. Immaginatevi un libriccino illustrato composto di poche pagine. Nella prima trovate magari una camera, nella seconda un paesaggio con monti, campi e boschi, nella terza una città con le sue strade, porte, piazze e case. E adesso guardate più da vicino, e scoprirete in ognuna di tali figure un sacco di fessure, di fori tra la finestra e il davanzale, tra la soglia e la porta, tra la fontana e il selciato della strada, tra la sedia e lo schienale, tra la riva e il fiume, e così via. Oltre tutto, questi libri contengono - in un taschino situato sul retro - figure umane, mobili, vetture, navi, cibi e piante di tutti i tipi, che possono esser inseriti - mediante piccoli sostegni - nelle fessure presenti sulle figure. In tal modo è possibile arredare la stanza in cento maniere diverse, guarnire di centinaia di fiori e animali il paesaggio, presentare la città come essa appare in un giorno di mercato o alla domenica, e - a proprio piacimento - far vagare per le sue strade persino cervi e piccoli scoiattoli. Ebbene, questi libri non esistono più. Ma fra non molto ritorneranno, e già adesso potete averne di altrettanto belli. Fatevi regalare ad esempio il battello magico realizzato da Tom Seidmann-Freud, in cui succedono quasi le stesse cose di cui dicevo poc'anzi.

Sì, direte magari voi a questo punto, ma che cosa c'entra tutto questo con Berlino? A questo punto però sarei io a dovervi pregare di riflettere seriamente e a domandarvi a mia volta: ma dove credete che si possa fare - in Germania - una passeggiata simile attraverso il regno dei giocattoli se non in un grande magazzino di Berlino? Non intendo dire che non esistano negozi di giocattoli in cui si possa avere la stessa quantità di cose. La grossa differenza è solo questa: che i grandi magazzini sono molto spaziosi e dispongono tutto sui loro enormi banconi, dimodoché niente rimane nascosto e chiunque abbia occhi può ammirare la merce, che altrimenti per buona parte resterebbe sotto chiave negli armadi e nei cassetti. D'altronde c'è voluta molta strada prima di arrivare a esposizioni simili a quelle che percorriamo in questo momento. Soprattutto non dovete pensare che, sin dall'inizio, il giocattolo sia stato un'invenzione dei commercianti. Esso, invece, si è fatto strada a poco a poco, uscendo dalle botteghe degli artigiani del legno, degli stagnai, eccetera. All'inizio, infatti, i giocattoli per i bambini venivano prodotti dagli artigiani soltanto come attività secondaria, in quanto si dovevano imitare o riprodurre in piccolo tutti gli oggetti della vita quotidiana. Il falegname produceva, su commissione, mobiletti per la casa delle bambole, lo

stagnai e il conciabrocche vasi e stoviglie per le cucine delle bambole, il vasaio minuscoli oggetti di creta; in breve: ogni artigiano svolgeva la sua parte nella produzione di quegli oggetti in miniatura. Non ci poteva essere una produzione di giocattoli vera e propria a causa delle rigide barriere esistenti tra le varie corporazioni che, com'è noto, nel Medioevo imponevano delle delimitazioni molto strette tra i vari mestieri. Ogni mastro bottegaio poteva fabbricare esclusivamente quello che riguardava il suo settore. Il falegname non poteva dipingersi da solo le proprie bamboline di legno, ma doveva affidarle al cosiddetto «pittore del bismuto»; dal canto suo, il candelaio doveva rivolgersi al falegname se voleva mettere in mano alle sue figurine o angeli di cera un qualche oggetto di legno, ad esempio una bugia. Potete immaginarvi quanto dev'essere stato complicato a quei tempi - che peraltro durarono fino al XIX secolo - produrre ad esempio una casa per le bambole, se vi doveva essere coinvolto un così gran numero di mestieri diversi. E di qui, perciò, anche il loro grande pregio. Nei primi tempi esse erano soltanto alla portata dei principi e finivano come oggetti di lusso nelle stanze dei figli dei castellani, quando non venivano mostrate pubblicamente - a pagamento - ad esempio nelle fiere. Di un'esposizione pubblica siffatta abbiamo notizie precise. Trecento anni fa, una brava vecchia signorina di Norimberga ebbe l'idea di guadagnare denaro spiegando ai bambini i principî di una corretta economia domestica sulla base di una casa di bambole in cui ogni cosa era imitata alla perfezione. I genitori di questi bambini si sono magari lasciati abbindolare da simili miraggi e hanno mandato da lei le loro bambine che - quanto a loro - ne avranno probabilmente tratto più divertimento che profitto. D'altra parte, nella realtà anche l'arredamento interno di quelle abitazioni non era affatto conforme all'originale, ma si affiancavano varie stanze come capitava, soltanto per farle ammirare. Nella maggior parte delle case di bambola non esistono neppure scale che colleghino i vari piani di abitazione. Voi conoscete sicuramente - magari anche solo dalla vostra «Arca di Noè» - i cosiddetti giocattoli di Norimberga, i minuscoli animaletti e omini laccati. Nella mia passeggiata tra i giocattoli sono stato molto sorpreso di vedere di quanti nuovi oggetti si sia accresciuto questo mondo biblico o agreste del giocattolo. Oltre all'Arca di Noè esistono attualmente grandi palazzi-caserma, stazioni ferroviarie, stabilimenti balneari e persino macchinine della «Berolina-Rundfahrt», interamente occupate da bambole straniere. Vi dirò fra poco come mai questi giocattolini vengano detti «di Norimberga». A esser sinceri, al giorno d'oggi essi provengono per lo più dai Monti Metalliferi o dalla Turingia, zone in cui vengono prodotti ormai da diverse centinaia di anni; e anche il modo in cui si è giunti a fabbricarli rivela che, all'inizio, la produzione e la vendita dei

giocattoli erano completamente diverse rispetto a oggi. Non per nulla le località da cui provengono questi tipi di giocattoli sono situate nelle remote selve della Turingia o della Boemia. Lì, durante le lunghe giornate invernali in cui tutto il commercio sulle strade innevate e sui valichi ghiacciati era paralizzato, i contadini e gli artigiani - che nella buona stagione vivevano proprio di quel commercio - erano costretti a svolgere altre attività. Dato che il legno abbondava, ben presto essi provarono piacere nell'intagliare. All'inizio furono soltanto cucchiaini di legno, utensili da cucina, semplici agorai e cose del genere. Ma, alla lunga, quella gente di talento non si accontentò più di tutto ciò, e ben presto passò a intagliare di tanto in tanto bamboline, carretti o animali simili a quelli che essa conosceva nel proprio ambiente. D'estate, poi, i commercianti di passaggio acquistavano di buon grado quelle piccole, divertenti ed economiche opere d'arte per portarle in dono ai propri bambini. Quei modici guadagni sollecitarono gli intagliatori; essi cercarono di vendere i loro prodotti non solo occasionalmente: deponevano le loro merci in gerle e girovagavano per il paese in cerca di acquirenti. Immediatamente però gli imprenditori cominciarono a fare incetta di questo tipo di giocattoli e a smerciarli per proprio conto in tutto il mondo. Così quelle bamboline arrivarono fino ad Astrakhan e Arkangelsk, a Pietroburgo e a Cadice e addirittura fino in Africa e nelle Indie occidentali. Infatti i marinai amavano portarle con sé per barattare dai negri - in cambio degli omini colorati - pietre preziose, perle, bronzi e altri oggetti simili.

Che strana passeggiata tra i giocattoli, penserete voi; siamo già quasi alla conclusione della trasmissione, e lui non ha ancora dedicato una parola né alle bambole né ai soldatini. Su questo avete indubbiamente ragione. Ma ora che si è slanciato a parlare di queste cose strane e stravaganti ne parlerà fino alla fine. E vi rivelerà che cosa in questa passeggiata lo ha maggiormente sorpreso, non tanto perché per lui si trattava di una vera e propria novità, ma solo perché egli ha ritrovato delle cose a cui non aveva più pensato da chissà quanto tempo, e cioè tutti quegli oggetti e oggettini adagiati su un morbido strato di ovatta: squamosi animali acquatici, anatre, pesciolini rossi e, nel mezzo, un bastimento egualmente squamoso, con le sue vele di metallo dipinte, e lì accanto la bacchettina magnetica con cui il bambino cerca di orientare i bastimenti, mentre la mamma gli sta lavando i capelli. Il tutto era però rivestito da una fodera di celluloido, per cui i bastimenti e le anatre sembravano quasi immersi nei ghiacci. Il che mi ha ricordato il mondo più minuscolo ed eccitante dei giocattoli: quello che non si può afferrare perché sotto vetro. Mi ha fatto pensare ai bastimenti, alle crocifissioni, alle miniere racchiusi entro una bottiglia sigillata. Avete mai visto simili bottiglie?

Vi siete mai scervellati per capire come facciano le cose a finirvi dentro? Io sí, per anni. Mi ci sono voluti anni prima di venire a sapere come ciò fosse possibile e come i marinai che le portano con sé dai loro lunghi viaggi le producessero. Non si tratta di magia, ma solo di pazienza. Di quell'enorme pazienza che, nella solitudine dei mari, può avere soltanto un marinaio che non ha nulla da perdere. Tutte le singole parti di un simile bastimento e di una simile crocifissione sono collegate tra loro mediante fili, sono mobili e talmente ravvicinate da passare attraverso il collo della bottiglia. Una volta sistemate all'interno, tutte le singole componenti vengono tirate con lunghi ferri e pinzette finché il bastimento, la croce e così via non ricevono la loro forma naturale. Dopodiché viene fatta sgocciolare nella bottiglia della ceralacca di vario colore la quale produce le onde o le rocce e sulla quale vengono incollate casette o figure variopinte. Gli oggetti in bottiglia assomigliano a un paesino delle meraviglie come Vaduz, di cui il poeta Clemens Brentano dice: «Nel paesino di Vaduz per me si trovavano tutte le montagne meravigliose della storia, del mondo delle fiabe e delle favole, l'Himalaya, U Meru, l'Albordi, il Kaf, l'Ida, l'Olimpo e la Montagna di Vetro». Questo Brentano ha pensato di poter riunire proprio in un paese di nome Vaduz tutti i giocattoli che amava. Ne parla nell'introduzione alla sua fiaba più bella, *Pollastrello, Pollastrella e Stamazzina*. A conclusione della nostra passeggiata fra i giocattoli potete ora augurarvi qualcosa per il vostro prossimo compleanno. Quanto a me, non mi auguro altro che voi vi ricordiate della nostra passeggiata se e quando, più tardi, leggerete la fiaba *Pollastrello, Pollastrella e Starnazzino*.

Diario parigino

30 dicembre 1929. Appena messo piede in città, già si viene colmati di doni. Vano è il proposito di non dedicarle neppure una riga. Ci ricostruiamo il giorno appena trascorso al medesimo modo in cui, la mattina di Natale, i bambini si ridispongono i regali sul tavolo. Che è anche quello un modo di ringraziare. D'altronde io mi attengo alle mie manifestazioni, all'intenzione di poter, un giorno, fare di più. Al momento, invece, a impedirmi di affidarmi irrisolutamente alla città sono proprio loro, le mie manifestazioni, la pacatezza che devo mantenere per tale fatica. Per la prima volta mi sottraggo: mi sottraggo all'appuntamento cui m'invita la vecchia ruffiana solitudine, e in certe giornate, a furia di vedere i parigini non mi accorgo neppure della città. Certo, è facile non considerare questa città. È facile come lo è non occuparsi della propria salute e felicità. Incredibile quanto poco insista. Non vi è di certo altra città in cui si possa meno farsi notare, in cui meno si venga notati che a Berlino. In ciò emerge lo spirito tecnico e organizzativo che la domina nel bene e nel male. A Parigi succede tutto il contrario. Bisogna aver vissuto a lungo in questa città per conoscere quanto qui la strada stessa sia un intérieur abituale, o meglio un intérieur persino logoro¹, quanto, quotidianamente, persino nei quartieri più conosciuti possa essere determinante - come da nessun'altra parte - cambiar marciapiede, attraversare passando da destra a sinistra. Da dove deriva questa inapparenza che si adegua ai bisogni e alle capacità di ciò che è più modesto? Forse da un compenetrarsi, a noi molto estraneo, del modo di pensare conservatore e di quello metropolitano. Non solo Aragon, che ha scritto l'omonimo libro, è un «paysan de Paris», un «contadino di Parigi», ma lo sono tantopiù il portiere (il *concierge*), il venditore di frutta, cioccolato, eccetera (il *marchand de quatre saisons*), persino il poliziotto (il *flic*). Tutta gente che coltiva il proprio quartiere, con l'assiduità e la pacificità dei contadini. Certamente la storia dell'edificazione della città è stata non meno movimentata, non meno ricca di atti di violenza di altre. Ma allo stesso modo in cui la natura interviene a risanare le crepe nelle rovine facendovi crescere degli arbusti, così la tronfia borghesia che vi si è assestata ha arginato la lacerazione prodotta dalla metropoli. Se talune piazze fuori mano

accolgono così intimamente lo spazio, come se fossero state create da un'intesa tra gli edifici, il senso della pacificità e della durata che li ha creati si è trasferito, nel corso dei secoli, sui residenti. E tutto questo è risuonato nel saluto con cui oggi il vecchio cassiere del mio cambiavalute mi ha accolto dopo la mia lunga lontananza: «Vous avez été un moment absent» - una scossa con cui ha stretto la mia assenza come un sacco in cui mi porgesse i risparmi di tre anni.

6 gennaio 1930. Nei primi giorni di gennaio ho visto: Aragon, Desnos, Green, Fargue. Fargue s'è fatto vivo al «Bateau ivre». Al suo interno si trovano ponti di comando, oblò, bocchettoni, oggetti di ottone o laccati di bianco, e la proprietaria del locale, la principessa d'Erlanger, ha cercato di essere all'altezza del nome da lei scelto. L'ultima moda è infatti che i locali notturni vengano gestiti da signore dell'aristocrazia. Ma dato che per di più il gin-fizz costa 20 franchi, l'aristocrazia può anche trarne dei profitti. E ciò con la coscienza assolutamente tranquilla in quanto, poiché dalle sue misture trae ispirazione anche un gran numero di scrittori, l'impresa contribuisce pertanto anche all'accrescimento del patrimonio spirituale della nazione. Lì dunque, molto oltre la mezzanotte, mi si è fatto incontro, torrido, quasi emergendo dal locale caldaie, Léon-Paul Fargue. Quando me lo son visto comparire dinanzi all'improvviso ho però avuto soltanto il tempo di bisbigliare a D [ausse] che era seduto vicino a me: «Il più grande lirico vivente di Francia». A parte comunque il fatto che Fargue è effettivamente un grande lirico, quella sera l'abbiamo conosciuto come uno dei più incantevoli narratori. Appena ha saputo che m'ero molto occupato di Marcel Proust ha impegnato tutto il proprio onore nell'evocare per noi l'immagine più variopinta e dissociata del suo ex amico. A rivivere in maniera sorprendente nella voce di Fargue non è stata però soltanto la fisionomia dell'uomo, così come non è stata soltanto la risata vigorosa ed esaltata del giovane Proust, dell'idolo dei salotti che, agitandosi per tutto il corpo, si premeva le mani ricoperte dei guanti bianchi sulla bocca ben spalancata lasciando ballonzolare dinanzi a sé il monocolo quadrato legato a un largo nastro nero, e non è stato neppure soltanto il Proust malato che, più che in una stanza molto simile al deposito di mobili di una casa d'aste e in un letto che non veniva rifatto per giorni, abitava in una stamberga invasa da manoscritti, fogli già riempiti o ancora integri, materiale indispensabile per poter scrivere, libri ammonticchiati uno sull'altro, libri che si incastravano nelle fessure tra letto e parete o che formavano delle pile sul comodino; non soltanto questo Proust ha evocato, ma ha delineato la storia ventennale di un'amicizia, le manifestazioni improvvise di commovente delicatezza, le esplosioni di folle sfiducia - quel «vous

m'avez trahi à propos de tout et de rien»; da non dimenticare, la sua descrizione memorabile della cena (e naturalmente anche della sua regia della cena stessa) alla quale aveva invitato Marcel Proust e James Joyce, che in tale occasione si videro per la prima e l'ultima volta. «Tener viva la conversazione», dice Fargue, «era per me come dover sollevare un quintale. Inoltre, per precauzione, al fine di mitigare un po' lo scontro, avevo anche invitato due belle signore. Ma la cosa non ha impedito che Joyce, lasciando la compagnia, abbia giurato solennemente a se stesso di non rimetter mai più piede in una stanza in cui lui potesse correre il rischio d'incontrare questo tizio». E Fargue ha mimato la costernazione che aveva fatto tremare l'irlandese per tutto il corpo allorquando Proust, con gli occhi spalancati e lucenti di una qualche Altezza imperiale o principesca, aveva assicurato: «C'était ma première altesse». Questo primo Proust della fine degli anni Novanta era all'inizio di un percorso di cui neppure lui poteva ancora scorgere gli sviluppi. A quell'epoca cercava l'identità nell'uomo. Essa gli appariva come l'elemento realmente divinizzante. Sono questi gli inizi del massimo distruttore del concetto di personalità che la nuova letteratura conosca.

«Fargue - ha scritto Léon Pierre-Quint nel novembre del 1929 - fa parte di coloro che scrivono come parlano, e parla producendo in continuazione opere che restano non scritte, forse per pigrizia, forse anche per disprezzo verso lo scrivere. Non potrebbe esprimersi altro che per lampi intellettuali, mediante giochi di parole, che si susseguono disinvolti e interminabili. Ama come un bambino Parigi, i suoi piccoli caffè fuori mano, i suoi bar, le vie e la vita notturna che non termina mai. Deve avere una salute splendida e un carattere estremamente resistente. Di giorno lavora come industriale e di notte è in giro. Donne eleganti, americane, amano uscire con lui. Quest'uomo, ormai prossimo alla cinquantina, conduce di notte, come se non potesse fare diversamente, la vita di un gigolò e ammalia con i suoi discorsi tutti coloro che incontra». Proprio così l'ho conosciuto e così siamo rimasti insieme, sotto un turbine di ricordi e di massime, fin quando, alle tre di notte, ci hanno messo fuori.

9 gennaio. Jouhandeau. La stanza in cui mi ha accolto è la più perfetta compenetrazione tra atelier e cella monacale che sia dato immaginare. Lungo due pareti corre una serie continua di finestre. Inoltre un lucernario. Spesse tende verdi ovunque. Due tavoli, ciascuno dei quali con buone ragioni potrebbe essere considerato come il tavolo da lavoro. Di fronte a essi alcune sedie, come perse nella stanza. Le cinque di sera; la luce viene da una piccola corona e una lampada a stelo. Conversazione sulla magia delle condizioni di lavoro. Jouhandeau parla delle forze ispiratrici della luce, proveniente

da destra. Poi seguono molti elementi autobiografici. Sui tredici, quattordici anni subisce l'influenza decisiva di due sorelle carnali che vivono nella scuola delle suore carmelitane della sua città natale. A partire da quel momento viene avvolto dal cattolicesimo, in precedenza apparsogli soltanto come oggetto d'educazione e d'insegnamento. Che esso sia diventato per lui qualcosa di più l'ho compreso non appena, dando una prima occhiata alla stanza, ho notato un crocifisso di porcellana appeso sopra al letto. Gli faccio però presente di essere rimasto assolutamente nel dubbio - dopo aver conosciuto il suo primo libro - se lui raffiguri il cattolicesimo come credente oppure semplicemente in quanto *explorateur*, in quanto viaggiatore che va alla ricerca. Quest'espressione gli è piaciuta molto. Ha continuato a parlare della propria vita, specialmente della notte - era quella successiva alla sepoltura di Déroulès - in cui bruciò tutti i suoi lavori, una serie sterminata di appunti e speculazioni che alla fine gli erano apparse come un ostacolo sulla via della vita vera; solo da quel momento la sua produzione aveva cominciato a perdere l'elemento lirico-speculativo. Solo in seguito s'era formato il mondo delle persone che - come Jouhandeau mi dice -provenivano tutte dalla stessa via della sua città natale in cui abitava. Ritene importante caratterizzare il mondo di tali persone: un universo la cui legge si manifesta soltanto a partire dal centro. Questo centro è Godeau, un sant'Antonio redivivo, i cui diavoli, puttane e bestie gli arrivano dalla teologia. Inoltre: «Ciò che più mi appassiona del cattolicesimo sono le eresie». Ogni individuo è per lui un eretico. E il lato appassionante sono per lui le imprevedibili distorsioni individuali del cattolicesimo. Molte volte le numerose persone da lui conosciute e mai entrate nei suoi libri sono presenti davanti a lui già molto prima che esse gli divengano tangibili al punto che egli le possa raffigurare; spesso passa molto tempo prima che in loro una svolta o un gesto riveli la loro particolare e più peculiare eresia. Gli parlo della favolosa e astrusa gioscosità dei suoi personaggi, la cui distrazione armeggia non con gli oggetti dell'uso quotidiano (coltelli o forchette, accendini o matite), ma con dogmi, formule magiche e illuminazioni. La mia espressione «*jouets menaçants*» gli piace molto. Affiorano Ermeline, Noémie Bodeau. E Mademoiselle Zéline, di cui vorrei cogliere allegoricamente la vicenda nell'immagine del vizio, che non seduce questa donna, ma invece la afferra alla nuca e la spinge in avanti, stordita, sulla via della virtù. È naturale che io gli esterni le mie idee sulla straordinaria e chiarificatrice descrizione della follia nel *Marié du village*. Un critico ha paragonato l'autore a Blake. Quanto ciò sia esatto si può vedere, a mio giudizio, se si pensa alla crudeltà con cui Jouhandeau ha abbandonato le sue figure in balia dell'esperienza religiosa, un abbandono che si esprime nella brusca torsione delle sue frasi. «Vos

persone sono tutto il tempo all'abito di niente».

La fine del nostro colloquio è stata segnata dal passo che egli ha scelto per me aprendo la bella edizione di lusso del suo *Monsieur Godeau intime*. Lui stesso lo definisce come il punto cardine del libro, ed è il momento in cui si parla della permanenza di Dio all'Inferno e della sua lotta con esso.

11 gennaio. Colazione con Quint. Ha in progetto un libro su Gide. Ha rilevato che gli ultimi libri di Gide hanno enormemente sconcertato il pubblico e che il suo successo nelle librerie - a parte *La scuola delle mogli* - è stato molto modesto. Il pubblico francese non ha, a suo giudizio, alcun gusto per il dibattito su problemi sessuali e continua a essere più vicino ai *retrouvés* del *Sourie* e della *Vie parisienne* che al fenomeno Wilde. Per quel che mi riguarda, va detto che la debolezza più notevole nell'approccio di Gide all'omosessualità è il suo tentativo di determinarla in modo assoluto come un puro fenomeno naturale, anziché assumere, come Proust, la sociologia quale punto di partenza per l'indagine di tale inclinazione. Anche questo però è legato a quella costituzione dell'uomo che a me appare sempre più avere la propria formula nel contrasto tra la sua pubertà attardata, la sua indole tormentata e lacerata, da un lato, e la linea pura, severa e figurativa dei suoi scritti, dall'altro.

16 gennaio. Théâtre des Champs Élysée. L'*Amphitryon* 38 di Giraudoux, l'unico testo drammaturgico che attualmente a Parigi riesca a richiamare la gente a teatro, dato che il bravo Pitoëff ha portato nel suo teatro una pièce noiosa come *I delinquenti*. Il 38 significa che si tratta della trentottesima rielaborazione di questo soggetto. Basta volgere un po' diversamente queste parole, e si arriva all'essenziale della faccenda. In effetti Giraudoux ha considerato la leggenda come un materiale estremamente prezioso che, passando per tantissime mani, non ha perduto nulla del proprio valore, ma lo ha accresciuto grazie alla patina di uno splendore dovuto proprio alla sua vetustà, assegnando ormai allo scrittore il compito -attualmente di moda - di mettere inaspettatamente in risalto questo stesso tema mediante uno stile nuovo, elegante. Basta mettere a confronto quest'opera con l'*Orfeo* di Cocteau, anch'esso una rielaborazione del materiale antico, e osservare il modo in cui Cocteau ha smontato e ricostruito il mito in base ai più recenti principi architettonici, e quello in cui invece Giraudoux sa rinnovarlo condescendendo alla moda. Verrebbe voglia di stabilire la proporzione secondo cui Cocteau : Corbusier = Giraudoux : Lanvin.

Effettivamente i costumi sono stati messi a disposizione dalla grande casa di moda Lanvin; e l'attrice che rappresenta Alcmena,

Valentine Tessier, svolge una parte in cui le cresphe, le sciarpe, i volant e i fisciù dei suoi costumi sono dei partner almeno altrettanto bravi e vivaci di Mercurio, Sosia, Zeus e Anfitrione. Se si aggiunge che la morale che si insinua nello spettatore in maniera così magistrale e seducente contrappone la questione della fedeltà coniugale a tutte le scaltrezze dell'erotismo messe in atto dalle divinità dell'Olimpo, allora si è colta la tendenza generale, una tendenza attenta alla moda e insieme conservatrice, in una parola: la tendenza eminentemente 'francese' del tutto. Si rientra a casa meditando, nel cuore di una di queste miti notti parigine, sentendosi un po' più vicini alle forze che han fatto sì che, per secoli, questa città abbia dedicato alla moda la più vasta organizzazione economica e intellettuale e avendo - anche grazie a Giraudoux - la certezza che essa veste non soltanto le donne ma anche le Muse.

18 gennaio. Berl. Quel metodo semplice e primitivo che resta ancora il migliore: prima di recarsi in visita da uno sconosciuto, leggere per una mezz'ora i suoi lavori. Non è stato inutile. In *Mortelle la pensée bourgeoise* mi sono imbattuto nel passo che non soltanto illuminava in anticipo Berl, ma illuminava anche retrospettivamente la mia conversazione con Quint, a proposito di Lautréamont. Ecco il passo sul sadismo: «Che altro insegna l'opera di Sade se non a comprendere quanto si estranei rispetto all'idea dell'amore uno spirito veramente rivoluzionario? Nella misura in cui i suoi scritti non rappresentano delle rimozioni come quelle che possono apparire naturali in un prigioniero, nella misura in cui essi sono nati dall'intenzione di scandalizzare (intenzione che comunque non ritengo valga per Sade, in quanto ciò sarebbe stato un proposito piuttosto sciocco in un detenuto della Bastiglia) e nella misura in cui in essi non è in gioco nulla di simile, le sue opere sono il frutto di un rivoluzionario atto di negazione portato sino alle estreme conseguenze logiche. A che cosa gioverebbe infatti una protesta contro i potenti se si è accettata la dipendenza della vita umana dalla natura, con tutto ciò che di rivoltante essa comporta? Come se l'amore normale' non fosse, tra i vari pregiudizi, quello più indecente! Come se la procreazione fosse qualcosa di diverso dal modo più indegno di sottoscrivere il piano di fondo dell'universo! Come se le leggi naturali a cui l'amore si assoggetta non fossero più tiranniche e più odiose di quelle sociali! Il significato metafisico del sadismo consiste nella speranza che la rivolta degli esseri umani finisca per avere un impeto tale che per la natura essa significa la costrizione a mutare le proprie leggi e che di fronte alla determinazione di tutte le donne a non sopportar più l'iniquità della gravidanza e i pericoli e le sofferenze del parto la natura si vede costretta a sopprimere alla conservazione

dell'umanità sulla terra mediante altre vie. La forza che dice 'no!' alla famiglia o allo stato deve dire 'no!' anche a Dio, e allo stesso modo in cui vanno trasgredite le disposizioni del funzionario e del sacerdote così dev'essere trasgredita anche l'antica norma della *Genesi*: 'Mangerai il pane col sudore del tuo volto, con dolore partorirai figliuoli', la norma che rivela il misfatto di Adamo ed Eva non nell'aver causato questo, ma nell'averlo tollerato».

E ora la stanza in cui l'autore abita: sedie basse, a parte una sedia da scrivania. Nello stretto spazio di destra un acquario, che può essere illuminato. Sopra l'acquario un dipinto di Picabia. Tutte le pareti sono tappezzate di verde e bordate di listerelle dorate. Gli scaffali sono rivestiti di pelle color verde: Courier, Sainte-Beuve, Balzac, Staël, le *Mille e una notte*, Goethe, Heine, Agrippa d'Aubigné e Meilhac e Halévy. Non è difficile notare che fa parte delle persone che amano essere ricondotte soltanto al proprio argomento preferito, per poi, senza tollerare grandi interruzioni, dire a memoria quello che hanno da dire. Attualmente, nella prosecuzione della sua opera polemica si tratta per lui soprattutto di stanare la pseudoreligiosità della borghesia dai suoi ultimi nascondigli. Tra questi ultimi però non fa rientrare né il cattolicesimo, con le sue gerarchie e i suoi sacramenti, né lo stato, bensì l'individualismo, la fede nell'unicità, l'immortalità del singolo individuo, la convinzione che il proprio intimo sia la sacra scena di un atto tragico unico, irripetibile. E la forma più alla moda di questa convinzione è da lui individuata nel culto dell'inconscio. Saprei già da me - anche se non mi assicurasse lui che è così - che nella lotta fanatica da lui ingaggiata contro questo culto egli ha Freud dalla propria parte. Con lo sguardo al «Grand Jeu», la rivista di breve durata di alcuni oscurantisti alla moda che avevo con me: «Tutto ciò è roba da seminaristi». E ora qualche cenno curioso allo stile di vita di questi giovani: ossia al *refus*, come dice Berl, una parola che potremmo rendere con «sabotaggio». Respingere un'intervista, rifiutare una collaborazione, negare una foto, sono tutti gesti che per loro equivalgono ad altrettante dimostrazioni del proprio talento. Molto argutamente Berl mette tutto questo in rapporto con la propensione innata all'ascesi, così caratteristica del cittadino di Parigi. D'altro canto continua qui a imperversare l'idea del genio incompreso, che noi siamo in procinto di eliminare così radicalmente. Il *raté*, il fallito, è qui ancora avvolto da un'aureola, e lo snobismo si accinge a rendergliela di nuovo dorata. Ne offrono la riprova quei finanzieri che fondano un'associazione preposta all'acquisto di dipinti impegnandosi a non rimetterli sul mercato prima che sia trascorso un decennio. Regola fondamentale: non si possono spendere per alcun dipinto più di cinquecento franchi. Quello che ha un costo maggiore ha già avuto successo; chi ha già avuto successo non vale niente, non serve. Io lo

sto ad ascoltare, non lo contraddico. Non mi risulta però incomprensibile l'atteggiamento sia di quei giovani che di questi vecchi snobisti. Quanti modi esistono per aver successo come artisti! E com'è esiguo il numero di quelli che, tra costoro, hanno a che fare con l'arte!

21 gennaio. Monsieur Albert. D[ausse], venuto da me in albergo nella mattinata, mi prega di tenermi libero per la serata. Passerà a prendermi alle sette, mi farà conoscere Monsieur Albert. Cercherà il signor Albert - come dice lui - nel suo *établissement*. *Descrive la cosa come estremamente degna di nota*. Io, per parte mia, informo H[essel]. Per diverse ragioni. Tra le quali il timore non infondato che la serata possa andare oltre le mie possibilità finanziarie. Alle sette H. arriva poco prima di Dausse; non mi resta che chiedere, in fretta e furia, a H. di sostenermi nella mia strategia riguardo all'*addition*.

Ebbene, questo locale - un bagno pubblico in rue St. Lazare - è effettivamente degno di nota. I vizi seri, veri, ossia socialmente compromettenti, hanno un aspetto modesto, evitano ovviamente qualsiasi apparenza di grande attività, cosicché possono assumere proprio un che di commovente. Proust, l'amico di Monsieur Albert, è probabile che ne fosse al corrente. In ogni caso è così da Monsieur Albert. Perciò l'atmosfera di questo bagno pubblico è difficilmente descrivibile. Ad esempio: vicinissimi l'uno all'altro, ma alle spalle della famiglia, come tutti i veri vizi. La cosa realmente più impressionante, e questo per l'intera serata, sono i modi confidenziali di questi giovani per niente in contrasto con la loro stupefacente *franchise*. Perlomeno quelli che ho visto qui hanno, anche nel modo più stravagante e ricercato di comportarsi, ancora una spontaneità, un'indocilità, una svagatezza e un'ostinazione giovanili che furtivamente mi richiamano alla mente i miei tempi del collegio.

Dunque in primo luogo il cortile che occorre attraversare: un ambiente pavimentato di cubetti di pietra e ricco di pace. Poche finestre illuminate che lasciano intravedere l'esterno. Ma luce dietro i vetri opalini che conducono all'ufficio di Albert e in una mansarda a sinistra che svetta a torre nel cielo. Arriviamo in tre: a Hessel e a me tocca di sentirci presentati da D. come traduttori di Proust. Ha trovato conferma sorprendentemente ciò che, vari giorni dopo, H. mi ha detto di Dausse: quell'elemento che assomiglia a una divinità marina e che si mescola con tutto e scorre contro tutto. D'altronde si tratta dell'elemento più vistoso nelle bambole di porcellana in gruppi con figure; la porcellana è la materia più ruffianesca nelle Coppiette d'innamorati; Dausse me lo figuro come un ruffianesco dio fluviale di porcellana ... Tra le comparse meritevoli di un ruolo da protagonista è da menzionare in particolare M[aurice] S[achs], Quest'uomo ha

contribuito, con la sua vivacità e con i suoi aneddoti azzeccati e già ben collaudati, soprattutto a farmi apparire sospetti in seguito certi episodi e certe informazioni. E quando lui, appena in macchina con me e con H., ha sciorinato quasi un elenco o un catalogo da collezione delle principali vicende personali di Albert, ho creduto di scoprire con un certo malessere i segni di una *tournée des grands-ducs* avanzata già fin qui. Dietro i vetri opalini il salone di ricevimento, reso impermeabile - mediante delle tende - a tutte le stanze adiacenti e agli eventi sconvenienti. E Monsieur Albert dietro al banco o alla cassa; in breve, un *arrangement* in guanti di spugna, profumi, *pochettes surprise*, biglietti d'ingresso ai bagni e bambole in pose puttanesche. Gentilissimo, discretissimo nel salutare, ma per nulla *pompier*, per nulla servile, mentre intanto porta avanti nel modo più piacevole il lavoro arretrato. Proust lo ha conosciuto, se ben ricordo, nel 1912. Allora non doveva avere più di vent'anni. E per avere un'idea di quale sia oggi il suo aspetto fisico è sufficiente dire che gli si legge in faccia quanto incredibilmente bello dev'essere stato quand'era cameriere particolare del principe Von Radziwill e, prima ancora, del principe Orloff. Il perfetto compenetrarsi della massima deferenza e dell'estrema decisione che caratterizza i lacchè - come se per la classe signorile non fosse divertente impartire ordini a esseri che non assomigliassero a dei comandanti - nei suoi tratti è in un certo modo entrato in fermentazione, cosicché qualcosa di imposto, un vuoto eccesso di energia per qualche istante lo fa assomigliare a un insegnante di ginnastica. Il programma della serata era ambizioso. In ogni caso s'è pensato, dopo cena, di consolidare la nuova amicizia nel secondo locale di Monsieur Albert, il Bal des Trois Colonnes. Per qualche momento si è avuta l'impressione di non aver idee ben chiare - magari soltanto per decoro - sul dove cenare. Poi ben presto fummo d'accordo sul locale nella rue de Vugirad accanto al quale H. e io eravamo passati tre anni fa senza arrischiarci a dare un'occhiata all'interno. In questo locale c'erano dei ragazzi straordinariamente belli. Tra di loro presumibilmente un vero principe indiano che ha suscitato tanto interesse in M. S. che non è riuscito a realizzare l'intenzione di indurre Monsieur Albert a confidenze particolarmente profonde. Non so neppure se avrebbero assunto un interesse maggiore di quello che hanno avuto per me alcune sue considerazioni molto marginali, quasi involontarie, entrate nel nostro discorso.

Non m'interessa granché sapere che cosa risulterebbe se si utilizzasse questa passione proustiana - e altre che si avvicinano molto a certe scene con la signorina Vinteuil al punto da togliere il respiro - ai fini di un'interpretazione della sua opera. Viceversa, mi pare che l'opera di un Proust offra un indizio di certi caratteri generali, anche se molto reconditi, del sadismo. E al riguardo parto dall'insaziabilità

proustiana nell'analizzare gli eventi più minuscoli, oltre che dalla sua curiosità, a essa molto vicina. Sappiamo per esperienza che la curiosità, sotto forma della domanda ripetuta per sondare in profondità sempre il medesimo contenuto, può diventare uno strumento terrificante nelle mani del sadico (il medesimo strumento che i bambini maneggiano con fare innocente). Il rapporto di Proust con l'esistenza ha qualcosa di questa curiosità sadica. Ci sono passi nei quali con le sue domande in un certo senso porta all'estremo la vita, altri nei quali si pone di fronte a dei fatti di cuore, come un insegnante sadico si mette di fronte al bambino intimorito per costringerlo a rivelare un segreto sospettato, forse neppure vero, con gesti ambigui, un tirare e pizzicare che sta tra la carezza e le sevizie. In ogni caso le due grandi passioni di quest'uomo, la curiosità e il sadismo, coincidono in quest'unico fatto: il non poter trovare un qualche acquietamento in alcun risultato, il trovar incastonato in ogni segreto un segreto più piccolo, in quest'ultimo ancora un segreto più minuscolo, e così via, all'infinito, facendo sí che più si riducono le dimensioni più aumenta l'importanza di ciò che si è scoperto.

Questi pensieri non mi frullavano per il capo quando Monsieur Albert mi descriveva l'evoluzione del loro rapporto. Si sa che, poco dopo essersi conosciuti, Proust ha predisposto per lui una *maison de rendez-vous*. Questa casa era per il poeta insieme un pied-à-terre e un laboratorio. Qui egli si istruiva, spesso probabilmente basandosi su ciò che vedeva, su tutte le specialità dell'omosessualità; qui sono state fatte le osservazioni successivamente utilizzate nella descrizione di Charlus che viene legato; qui Proust ha fatto portare i mobili di una sua defunta zia da lui donati e di cui, in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, lamenta la fine disdicevole in quanto arredamento di un bordello. Era ormai tardi e facevo fatica a concentrare tutti i miei sforzi nel lasciar filtrare fino a me la sua flebile voce, rivaleggiando con un grammofono che veniva continua-mente rifornito di nuovi dischi dalla bellezza elegiaca, la quale non poteva ballare, in quanto aveva un buco nel fondo dei calzoncini, ed era urtata dall'efficace rivalità del principe indiano. Eravamo troppo stanchi per dare a Monsieur Albert l'occasione di potersi rivalere *chez lui* - cioè alle Trois Colonnes. Dausse ci ha riportato a casa in automobile.

26 gennaio. Félix Bertaux. Malgrado il suo aspetto meridionale, proviene dalla Lorena. Ha però probabilmente sangue francese. All'epoca in cui era un giovane insegnante a Poitiers risale quest'aneddoto carino: l'«Action française» organizzò in tale città -si era prima della guerra - una serata sociale. Bertaux vi era andato insieme ad alcuni dissidenti suoi amici. Dopo la conferenza propagandistica dell'addetto, la persona chiamata a presiedere la

riunione invita i dissenzienti a esprimere pubblicamente il proprio punto di vista. Grande è la sorpresa di Bertaux nel notare che nessuno si fa avanti. Con rapida decisione, si alza di scatto dal proprio posto al fondo della sala, attraversa come un turbine, a passi giganteschi, la sala fino a raggiungere il podio e occupa per tre quarti d'ora la tribuna. Il suo discorso provoca, in questo pubblico di simpatizzanti dell'«Action française», un completo ribaltamento delle posizioni. «Il a renversé la salle», come si suol dire. E poi lo strascico, all'indomani, nella sua classe. Mentre si accinge a scrivere qualcosa alla lavagna, lascia cadere un pezzo di gesso. Dieci ragazzi si precipitano, dai banchi, a raccogliarlo. Bertaux resta strabiliato, vuole osservare ancora meglio la scena e lascia - stavolta per una svista solo apparente - nuovamente cadere qualcosa. Questa volta ecco scattare venti ragazzi. Così appassionati erano le simpatie che s'era conquistato la sera prima. Potrebbe fare la più splendida carriera politica, diventare prefetto o deputato. Lui invece preferisce lavorare, nelle sue ore di libertà, a un dizionario francese-tedesco che lo tiene occupato già da quindici anni e da cui ci si attende molto. La nostra conversazione è ruotata soprattutto intorno a Proust. Proust e Gide: se nel 1919 - a suo dire - si erano ancora potuti nutrire dei dubbi circa l'ordine di precedenza e d'importanza tra i due, per Bertaux, tuttavia, tale ordine non era stato incerto neppure allora. Le obiezioni e riserve ufficiali: il fatto che il primo, ossia Proust, non abbia arricchito la *substance humaine*, né accresciuto e purificato il concetto dell'*humanité*. Bertaux cita il paragone con cui Gide caratterizza il procedimento di Proust nei confronti della vita di tutti i giorni: un pezzo di formaggio osservato al microscopio; l'osservazione che si fa è la seguente: «Eh bien, c'est ça ce que nous mangeons tous les jours?!» - Io replico: sicuro, lui non ha elevato l'uomo, ma lo ha soltanto analizzato. La sua grandezza morale risiede però in un ambito completamente diverso. Ha fatto sua, con una passione sconosciuta a qualunque altro scrittore precedente, la fedeltà alle cose in cui ci siamo imbattuti nella nostra vita. Fedeltà a un pomeriggio, a un albero, a una macchia solare sulla tappezzeria, fedeltà ad abiti, mobili, a profumi o paesaggi. (Avrei dovuto far presente che la scoperta dell'ultimo volume - nel quale le strade verso Guermantes e Méséglise si intrecciano - include allegoricamente la suprema morale che Proust abbia da trasmettere). «Ammetto che Proust, in fondo, *peut-être se range du côté de la mort*. Probabilmente il commento basilare all'opera di Proust è *Al di là del principio di piacere*, la geniale opera tarda di Freud. Il mio interlocutore conviene su tutto ciò, ma rimane piuttosto scostante, *se range du côté de la santé*. Io mi accontento di fargli notare che se Proust, nelle sue opere, ha cercato e amato la 'salute', essa non è quella robusta dell'uomo adulto, ma quella inerme e delicata del bambino.

4 febbraio. Adrienne Monnier. Poco dopo le tre, apro la porta di Aux amis des livres, al numero 7 di rue de l'Odéon. Avverto una certa differenza dalle altre librerie. Sicuramente non potrebbe essere un negozio di antiquariato. Adrienne Monnier sembra occuparsi soltanto di libri nuovi. Eppure nella sua libreria l'atmosfera appare meno colorata, meno movimentata o distratta che in altri negozi. Sugli ampi tavoli domina una calda e sobria tonalità avorio. Forse è dovuta alle copertine di protezione trasparenti di cui molti libri - tutte le prime edizioni moderne, tutti i volumi di lusso - sono provvisti. Mi dirigo verso la donna che mi è più vicina; la massima delusione sarebbe proprio quella di aspettarsi - in modo fugace e superficiale - di far la conoscenza di una giovane ragazza carina, che sia Adrienne Monnier. Una signora corpulenta, dai capelli biondi e dai chiarissimi occhi grigioblu, che indossa un vestito di grezza lana grigia di foggia monacale. Sul davanti il vestito presenta dei bottoni intarsiati, antico patrimonio di famiglia. È proprio lei! Sento subito di trovarmi di fronte a una delle persone cui non ci si può mai rivolgere con sufficiente rispetto e che, senza apparentemente fare alcun affidamento su tale rispetto, tuttavia non lo rifiuterà né minimizzerà neppure per un istante. È sorprendente che questa donna abbia «incrociato» (come lei dice) soltanto due volte la strada di Rilke, che pure nel frattempo ha vissuto a Parigi. Potrei pensare che lui avrebbe dovuto manifestare la più profonda inclinazione per una persona di così rustica purezza, per una creatura monacale così cosmica. Del resto lei parla molto bene di lui, e dice: «Sembra aver lasciato in tutti coloro che in qualche misura l'hanno conosciuto la sensazione di essere profondamente coinvolti in tutto ciò che stanno facendo». E ha trasmesso loro già in vita - mi dice - tale sensazione senza alcun bisogno di parole, ma con il suo semplice modo di essere. Siamo seduti nel suo ufficio stretto, ricolmo di libri, subito all'inizio del negozio. Naturalmente il nostro primo oggetto di conversazione è l'I. M. S.²; poi però vengono le vergini sagge e le vergini sciocche. Parla delle diverse figure di *vierge sage*: quella di Strasburgo, che le ha ispirato il pezzo che io ho letto, e quella di Notre-Dame de Paris, «qui est si désabusée, si bourgeoise, si parisienne - ça vous rappelle ces épouses qui ont appris à se faire à leur mari et qui ont cette façon de dire: Mais oui, mon ami; qui pensent un peu plus loin»³. Racconta che Paulhan, quando aveva conosciuto la *vierge sage*, le aveva detto: «E adesso Lei scriverà una *vierge folle*». Ma no! La *vierge sage* è sempre una soltanto, sebbene le sette vergini stiano insieme, mentre le *vierges folles* sono parecchie, sono l'intera banda. Del resto: la sua *servante en colère* è già stata una *vierge folle*. E ora una parola che da sola, quand'anche non avessi letto nulla delle sue cose, mi avrebbe consentito di farmi

un'idea della natura del suo mondo. Lei parla dell'integrità delle donne sagge, sostenendo che in tale integrità non può comunque essere ignorata una parvenza di ipocrisia. Le vergini sagge e le vergini folli (da intendere naturalmente non nel senso voluto dalla Chiesa) si distinguevano, in realtà, anche solo minimamente, erano infinitamente vicine le une alle altre. Mentre lo diceva, le sue mani facevano un movimento ondulatorio così accattivante e così seducente che, nella mia fantasia, ho visto un portale in cui tutte le quattordici vergini stavano su tondi piedistalli di pietra semoventi, e un dondolarsi continuo e generale di ognuna verso l'altra esprimeva il significato delle loro parole nel modo più perfetto. Del tutto spontaneamente, per questa via, abbiám finito per parlare di *coincidentia oppositorum* senza che venisse impiegata esattamente tale parola. Ma voglio arrivare a parlare di Gide, al quale so che lei è stata o è vicina, così come so che in queste stanze si è svolta la famosa asta in cui Gide, per suggellare solennemente la separazione tra lui e quegli amici che avevano rifiutato di seguire il suo *Corydon*⁴ ha fatto mettere all'asta le copie degli amici, con tanto di dedica, provenienti dalla sua libreria. «No, assolutamente» - qui lei non vuol sentir nominare Gide. È vero che Gide possiede l'affermazione e la negazione, ma l'una dopo l'altra, e nel tempo, non nella grande unità; le possiede nella grande quiete in cui essa continua a essere, innanzitutto nei mistici. A questo punto, cita Breton: un carattere avvincente ed esplosivo, in vicinanza del quale la vita è impossibile, «quelqu'un d'inviabile, comme nous disons». E tuttavia il suo primo manifesto surrealista le appare straordinario, e aggiunge che anche nel secondo si trovano cose stupende. Le confesso di essere stato colpito - ma in modo spiacevole - soprattutto dalla svolta occultistica del secondo. Neppure lei vuol saper nulla della venerazione delle cartomanti nella *Lettre aux voyantes* di Breton. Ricorda ancora l'epoca in cui Breton era comparso nella libreria assieme ad Apollinaire, e come si consumava nella sudditanza verso Apollinaire, obbedendo ai suoi minimi cenni. «Breton, faites ceta, cherchez ceci». A questo punto entrano molti clienti. Non voglio esagerare trattenendola allo spigolo del tavolo, temo oltretutto di trattenerla nel suo lavoro. Poi però lei mi ha intrigato nuovamente con il modo in cui ha preso a cuore la mia antica idiosincrasia che reagisce così drasticamente nei confronti del fotografare le opere d'arte. All'inizio appare colpita quando dico che nelle foto è molto più facile «godere» un'immagine, soprattutto un plastico, e ormai persino delle architetture. Però quando mi sono spinto oltre, definendo misero e snervante questo modo di occuparsi dell'arte, lei è divenuta ostinata. «Le grandi creazioni», dice, «non si possono considerare come opere di singoli. Sono formazioni collettive, così possenti che il poterle godere si lega proprio alla condizione del rimpicciolimento. In fondo, i

metodi di riproduzione meccanica sono una tecnica di rimpicciolimento. Aiutano gli uomini ad arrivare a quel grado di dominio sulle opere senza il quale non arrivano a goderle». E così ho scambiato una foto della *vierge sage* di Strasburgo da lei promessami all'inizio dell'incontro con una teoria della riproduzione, che per me è forse ancora più preziosa.

7 febbraio. *Mélo* di Bernstein al Gymnase. L'architettura di questo teatro si può incontrare ormai soltanto nella facciata dei vecchi casinò delle località termali. E quando essa è illuminata - come all'inizio e alla fine - alla maniera della grande Opéra parigina, ossia in modo che tutte le traverse in rilievo divengono le ribalte da cui i riflettori mettono nella giusta luce le figure femminili scavate nei pilastri aggettanti mentre nelle nicchie sovrastanti s'incurva l'oscurità del cielo notturno, allora lo scenario esterno della facciata è molto superiore a quello interno che si realizza sulla scena.

10 febbraio. Da Adrienne Monnier una seconda volta. Nel frattempo, la topografia della rue d'Odéon mi è divenuta più familiare. Avevo letto nel suo libro di poesie *Visages*, ormai introvabile, i bei versi sulla sua amica Sylvia Beach che, dirimpetto a lei, possiede la libreria in cui l'inglese Joyce ha vissuto la movimentata vicenda della sua prima apparizione. Ha scritto: «Déjà midi nous voit l'une en face de l'autre | Debout devant nos seuils, au niveau de la rue | Doux fleuve de soleil qui porte sur ses bords | Nos librairies»⁵. Entra nel negozio intorno alle 15.30, un minuto esatto dopo di me, avvolta in un soffice cappotto, con l'aria di una nonna cosacca, timida e molto decisa. E appena ci mettiamo a parlare, seduti al medesimo posto dell'ultima volta, lei fa un cenno d'invito a un tizio dietro la vetrina. Lui entra. È Fargue. E siccome è una giornata radiosa per Parigi, un po' fredda e col sole, e noi siamo pervasi dalla bellezza che regna là fuori, e dato che io racconto che ho gironzolato per la zona di Saint-Sulpice, Fargue osserva che vorrebbe vivere proprio in quella zona. E a questo punto si sono slanciati entrambi in un meraviglioso duetto sui preti di Saint-Sulpice, un duetto in cui la loro antica amicizia li ha posti in piena risonanza. Fargue: «Ces grands corbeaux civilisés». Monnier: «Ogni volta che attraverso la piazza, ch'è così bella ma sulla quale d'inverno soffia un vento così tagliente, e i preti escono dalla chiesa, è come se il vento dovesse impigliarsi nelle loro sottane e sollevarli in aria». Bisogna aver visto quell'andare e venire, quell'arrestarsi e fluire di tonache per il quartiere, aver visto il modo in cui quel silenzio sacerdotale si accorda con la nuda quiete delle tante librerie, per avere la chiave di quest'incomparabile quartiere, e soprattutto della piazza che ne è il cuore. Poi i due riprendono le loro

amichevoli scaramucce, che devono essere di vecchia data. Esse vertono sull'indolenza di Fargue: sul fatto che non scriva nulla. «Que voulez-vous, j'ai pitié de ce que je fais. Ces pauvres mots, je les vois, à peine écrits, qu'ils s'en vont, traînant, boitant, vers le Père-Lachaise»⁶. La nostra conversazione seguente è dominata dalla traduzione di Joyce da lei pubblicata, e di cui lei riferisce le circostanze che l'hanno portata a un successo così sorprendente. Poi facciamo qualche considerazione su Proust: lei parla della repulsione in lei suscitata dalla sua esaltazione dell'alta società, della protesta ribelle che le ha impedito di amare Proust, e poi con fanatismo, quasi con astio, di Albertine, che era, in modo così assurdo, *ce garçon du Ritz*, Albert, e nella quale - sotto sotto - percepiva in realtà il corpo tarchiato e l'andatura così maschile. A impedirle di amare Proust, anche solo di volerlo amare, è stato il suo carattere morale. Quanto lei dice mi facilita nel parlarle delle difficoltà da Proust incontrate in Germania, di quante indagini penetranti occorranza per poterle superare, e del fatto che studi del genere difettino in Germania e, in fondo, anche in Francia. La sua sorpresa riguardo a tale affermazione è per me un sufficiente motivo per esporle in pochi tratti la mia idea di un'interpretazione di Proust. Le ho spiegato che a restare tuttora sconosciuta è non tanto la componente psicologica o la tendenza analitica, quanto piuttosto quella metafisica dei suoi lavori. Le cento porte che dischiudono l'accesso al suo mondo rimangono inesplorate: l'idea dell'invecchiare, l'affinità tra esseri umani e piante, la sua immagine del diciannovesimo secolo, la sua sensibilità per ciò che è stantio o fuori moda, e cose del genere. Le dico infine che sono sempre più pervaso dall'idea che, per comprendere Proust, si debba propriamente partire dal fatto che l'oggetto della sua ricerca costituisce le *revers, moins du monde que de la vie même*, ossia il rovescio della vita stessa, più che del mondo.

Più tardi, nel medesimo pomeriggio, conversazione con Audisio, al quale riesco a dire molte cose sul suo *Héliotrope*, del che si rallegra. Lui racconta allora in quali condizioni abbia scritto questo libro, e la cosa ci porta a parlare del modo di lavorare nel clima del sud. Concordiamo pienamente sull'assurdità dell'opinione secondo cui il sole del sud è nemico della concentrazione intellettuale. Audisio mi rivela il suo progetto di scrivere una «*Défense du soleil*». Ci inoltriamo in una riflessione sulle diverse modalità della contemplazione mistica che nascono sotto il nordico cielo di mezzanotte e sotto quello meridionale del pieno giorno. Jean Paul, da un lato, e la mistica orientale, dall'altro. L'atteggiamento romantico del nordico, che cerca di conformarsi all'eternità intessendo il proprio mondo onirico, e la rigidità dell'abitante dei paesi del sud che, non senza un tono di

sfiga, entra in concorrenza con la perennità dell'azzurro del mezzogiorno, per creare qualcosa di altrettanto durevole. Nel corso della conversazione finisco per pensare al periodo in cui a Capri, in pieno luglio, ho scritto le prime quaranta pagine del libro sul dramma barocco: nient'altro che penna, inchiostro, carta, una sedia, un tavolo e la calura di mezzogiorno. Questa gara con la durata eterna, la cui immagine viene evocata in maniera tanto imperiosa dal cielo di mezzogiorno del sud, così come il cielo notturno evoca quella di uno spazio infinito, costituisce il carattere chiuso, costruttivo della mistica dei paesi del sud, che trova la sua espressione architettonica ad esempio nei templi sufi.

11 febbraio. Colazione con Quint. Avrei portato meno direttamente la conversazione sul più recente stato del surrealismo se avessi tenuto presente che Kra - di cui Quint è direttore editoriale - sta pubblicando il secondo manifesto surrealista. Le parti riguardanti i primi componenti del gruppo sono, a giudizio di Quint, le più deboli. D'altronde, non avrei quasi avuto bisogno che lui mi confermasse che il movimento delle origini aveva ormai raggiunto la fine. Ma è il momento giusto per mettere al sicuro, con lo sguardo retrospettivo, alcune cose. La prima e la più gloriosa di tutte è la seguente: il surrealismo ha reagito con una violenza che, per la Francia, testimonia della salute dei suoi intellettuali a quella mistura di letteratura e giornalismo che in Germania ha iniziato a diventare un modo corrente di fare letteratura. Ha conferito un accento demagogico, quasi politico all'idea della *poésie pure*, che rischiava di arenarsi nell'accademismo. Ha riscoperto la tradizione della letteratura esoterica, che in verità è così lontana dall'*art pour l'art* e per la quale l'espressione poetica è un modo segreto di curare, uno scrivere ricette. Ha intuito l'intima correlazione esistente tra diletterismo e corruzione, che costituisce la base del giornalismo. Con passione anarchica ha reso impossibile il concetto di livello medio rispettabile in letteratura. E di qui è proceduto, estendendo il sabotaggio a strati sempre più ampi della vita pubblica e privata, fin quando sono divenute manifeste e incisive la correttezza politica di tale atteggiamento e la sua forza dissolutrice, o meglio discriminante. Ma siamo stati d'accordo anche sul fatto che uno dei grandi limiti del movimento sia stata l'indolenza delle sue guide. Se si incontra Breton e gli si domanda cosa fa, lui risponde: «Rien. Que voulez-vous que l'on fasse». In questa frase c'è molta affettazione, ma anche molto di vero. E, soprattutto, Breton non si rende conto che l'operosità, oltre al suo lato perbenistico-borghese, ne ha anche uno magico.

Prima, una camminata di congedo giù per gli Champs Élysées. La

piana superficie dei giorni è come uno specchio che, in questo momento in cui arrivo ai suoi confini, risplende in tutti i colori del prisma. Insieme al freddo è arrivata anche la primavera, e mentre con il sangue che pulsa e con le gote arrossate si scende giù per gli Champs Élysées come lungo un pendio innevato ci si ferma all'improvviso davanti al praticello dietro al Théâtre Marigny in cui si avverte già la primavera. Dietro al Théâtre Marigny si sta costruendo un edificio molto imponente; un'alta palizzata verde circonda il cantiere, dietro cui si ergono delle impalcature. In quel punto ho veduto la seguente meraviglia: un albero che ha le sue radici nel luogo recintato e che protende di lato, un po' al di sopra dello steccato, i suoi rami spogli. Ebbene, a quei rami la rozza palizzata si stringeva così intimamente come il volant traforato di pizzo si stringe al collo di una ragazzina. In mezzo alla massiccia palizzata quella silhouette appariva quasi disegnata dalla mano sicura di una intagliatrice. Il sole arrivava, accecante, da destra, e quando la punta della Tour Eiffel, il mio amato simbolo della prepotenza, quasi si è dissolta nello splendore, allora la primavera ha evocato l'immagine della riconciliazione e della purificazione. Nello splendore solare, i palazzi d'affitto che di lontano avevano lasciato intravedere la rue La Boétie, delimitando invece la vista dell'avenue Montaigne, si sono dissolti, divenendo giganteschi pastelli color marrone dorato che il Demiurgo ha spalmato sulla tavolozza della città di Parigi. E nell'andare ho sentito i miei pensieri rimescolarsi come in un caleidoscopio - a ogni passo una nuova aggregazione; vecchi elementi dileguano, nuovi elementi sconosciuti si fanno avanti, incespicando; tante figure, ma basta che una di esse faccia presa ed eccola diventare «una frase» (allora, tra le migliaia, si è formata anche quest'aggregazione che io ho atteso per molti anni), la frase che mi ha rivelato pienamente l'autentico miracolo che per me era stata sin dal primo momento la *madeleine* (quella vera, non quella proustiana): la *madeleine* è, d'inverno, una grossa stufa che con le sue ombre dà calore alla rue Royale.

Sarei ben lieto se il ciclo *Paralleli*, di cui avete letto l'annuncio e che io ora inauguro, avesse destato in alcuni di voi un qualche sospetto. Ebbene, mi piacerebbe poter sperare di esser compreso in ciò che dirò proprio sulla base di questo sospetto. Di essere compreso nel tentativo di sgombrare il campo, in tale impresa, da qualsiasi fraintendimento. Tutti voi conoscete la dubbia solerzia con cui spesso un antiquato modo di vedere la letteratura ha celato dietro la ricerca di cosiddetti influssi e di paralleli contenutistici o formali il proprio disappunto di fronte a certe opere e l'incapacità di penetrarne struttura e significato. Di cose del genere non si tratta nel nostro caso. Ancora peggiore sarebbe però una futile caccia alle analogie. Evidenziare talune affinità nelle opere di autori differenti e di epoche diverse può tutt'al più soddisfare una pedantesca esigenza formativa, ma non porta assolutamente a nulla e non avrebbe sufficiente credito neppure qualora, in tali connessioni, si dovesse attuare la riabilitazione di uno scrittore recente misconosciuto in nome di un grande precursore e di un autore spiritualmente affine. Orbene, non lo vogliamo sicuramente negare: una siffatta riabilitazione dell'altrettanto ignoto che malfamato Oskar Panizza è una finalità secondaria di queste considerazioni. Qui però, ad apertura non solo delle nostre considerazioni ma di un intero ciclo, si tratta soprattutto di esplicitare la tendenza principale, e a tale scopo dobbiamo indubbiamente permetterci un piccolo excursus. Si parla volentieri dell'eternità delle opere, ci si preoccupa di attribuire durata e autorità nei secoli alle più grandi tra di esse, senza avvedersi che in tal modo si corre il rischio di farle irrigidire in museali copie di se stesse. Giacché, per dirla in una parola, la cosiddetta eternità delle opere non coincide assolutamente con il loro durare restando vive¹. E come stiano veramente le cose a proposito di questo durare emerge con forza soltanto qualora si stabilisca un confronto con creazioni affini della nostra stessa epoca. Allora diviene evidente che eterne possono esser dette soltanto certe tendenze non formate, certe disposizioni stantie, mentre l'opera formata, partecipe di un durare in cui resta viva, è esattamente il prodotto non soltanto della forza tenace e scaltra con cui i momenti eterni si impongono in quelli attuali, ma anche della

forza altrettanto tenace e scaltra con cui quelli attuali si impongono in quelli eterni. Ebbene, di un tale movimento l'opera è la scena assai più che il prodotto. E se la sua cosiddetta eternità nel migliore dei casi fosse un rigido perdurare nell'esteriorità, la sua durata è un processo vivente nella sua interiorità. Per questo in tali paralleli non abbiamo a che fare né con analogie o dipendenze di singole opere l'una dall'altra né con studi sugli autori, ma piuttosto con le tendenze originarie dell'opera poetica stessa quali si sviluppano di epoca in epoca nel senso più intimamente affine.

Il racconto fantastico di cui vogliamo parlare oggi è una di queste tendenze originarie. È antico come l'epica stessa. Ci si sbaglierebbe se si sostenesse che ciò che le più antiche narrazioni dell'umanità contenevano in fatto di racconti magici, patrimonio fiabistico, metamorfosi e azioni di spiritelli è soltanto il prodotto di rappresentazioni religiose più antiche. Certamente *l'Iliade* e *l'Odissea* o le fiabe delle *Mille e una notte* furono anch'esse in un certo qual modo dei materiali che sono stati soltanto narrati; altrettanto vero è però il principio secondo cui i materiali dell'*Iliade*, dell'*Odissea* e delle *Mille e una notte* si sono intessuti soltanto nel raccontare. Il racconto non ha desunto dal patrimonio arcaico delle leggende più di quanto esso stesso non gli abbia dato. In altre parole, il raccontare, con il suo inventare favole e giocare, con la sua capacità di fantasticare svincolata dalla responsabilità, in fondo non è mai stato comunque un semplice inventare, bensì un conservare attraverso il veicolo di una fantasia che trasmette variando. Il veicolo della fantasia è stato sicuramente di ben diversa densità da un lato nel primo fiorire dell'epoca omerica od orientale, e dall'altro nell'ultima sua fioritura, quella del romanticismo europeo. Il raccontare autentico ha però sempre mantenuto un carattere conservatore nel miglior senso della parola, e noi non possiamo pensare alcuno dei grandi narratori come avulso dal più antico patrimonio di idee dell'umanità.

Come stiano le cose a proposito del compenetrarsi apparentemente casuale - nel racconto - dei momenti eterni e di quelli attuali emerge forse tanto più nitidamente quanto più esso è fantastico, aspetto questo egualmente tangibile sia in Panizza che in Hoffmann. Tangibile ovviamente diventa anche quella tensione tra i due autori che percorre l'intero arco che va dall'inizio alla conclusione del movimento romantico nella Germania del secolo scorso. I destini estremamente ingarbugliati in cui E. T. A. Hoffmann mostra invischiati i suoi personaggi, il Kreisler del *Gatto Murr*, l'Anseimo del suo *Vaso d'oro*, la *Principessa Brambilla* tanto vituperata in Germania e tanto amata in Francia e infine il *Mastro Pulce* - ebbene questi destini non solo sono retti o influenzati da forze sovrannaturali, ma sono soprattutto creati per fissare le figure, gli arabeschi, gli ornamenti in

cui antiche creature spirituali e demoni della natura cercano di disegnare in maniera quasi impercettibile la loro presenza nella luce piena del nuovo secolo. Hoffmann era convinto che esistessero dei legami reali con le epoche più remote, e così come le figure dei suoi prediletti segnati dal destino in fondo sono musicali, così quella connessione era per lui garantita in special modo dall'elemento acustico, dal canto aggraziato dei serpentelli che appaiono ad Anseimo, dalle canzoni strazianti di Antonia, la figlia di Krespel, dai suoni incredibili che pretendeva di aver udito nel cordone litoraneo di Kur, dalla voce demonica a Ceylon, e cose del genere. La musica era per lui il criterio con cui il mondo degli spiriti si manifestava nella vita quotidiana. Perlomeno fintanto che si tratta di apparizioni di spiriti buoni. La più alta magia dei personaggi tratteggiati da Hoffmann consiste però nel fatto che nei più nobili e sublimi di loro, eccezion fatta ad esempio per alcune figure femminili, si aggira un che di satanico. Con una certa testardaggine, questo narratore insiste nel fatto che tutti i venerandi archivisti, medici, studenti, le mercanti di mele, i musicisti e le figlie dei ceti più elevati siano altrettanto poco ciò che devono sembrare di essere quanto lui stesso, Hoffmann, fu ad esempio soltanto il pedante e scrupoloso consigliere che in tal modo si guadagnava il pane. Una straordinaria capacità di osservare, insieme alla peculiare impronta satanica del suo carattere, ha determinato in Hoffmann una sorta di corto circuito tra giudizio morale e concezione fisiognomica. L'individuo di tutti i giorni, da lui sempre odiato, gli è apparso - nelle sue virtù e insieme nelle sue bellezze - sempre più come il prodotto di un meccanismo artificiale abietto i cui lati più intimi vengono dominati da Satana. Egli però equipara l'elemento satanico a quello automatico, e tale schema ingegnoso che sta alla base dei suoi racconti gli consente di vantare dei diritti per la vita nei confronti del puro e schietto lato soprannaturale per magnificarlo in figure come Giulia, Serpentina e Antonia. Si direbbe che, con tale confronto morale tra vita e apparenza, Hoffmann abbia espresso l'elemento originario del racconto fantastico tout court. Quest'ultimo si fonda sempre - sia che parliamo di Hoffmann, di Poe, di Kubin o di Panizza, per limitarsi ai maggiori - sul più risoluto dualismo religioso; esso è, si potrebbe dire, manicheo. E questa dualità non si è arrestata, neppure per Hoffmann, dinanzi al suo elemento più sacro: la musica. Non v'era forse modo di evocare anche per via meccanica i suoni originari di cui abbiām detto, il più certo e ultimo messaggio del mondo degli spiriti? L'arpa eolica e il clavicordio non furono già primi passi, riusciti, in questa direzione? In seguito fu possibile soprattutto ingannarci mediante giochi di prestigio meccanici nella nostra bramosia più profonda e più sacra, e poi ogni amore che ci apostrofa con suoni familiari divenne un fantasma. Simili questioni agitano

ininterrottamente l'opera hoffmanniana. E noi le ritroviamo immutate - naturalmente in un'atmosfera completamente trasformata e sorprendente - se ora ci volgiamo a Panizza.

Al momento attuale il nome e l'opera di Panizza si trovano nella stessa esatta situazione che per Hoffmann prese avvio con la metà del secolo scorso e che si protrasse sino alla fine del secolo. Egli è tanto sconosciuto quanto è malfamato. Mentre però il ricordo di Hoffmann, sebbene fosse già estinto in Germania, non ha mai smesso di essere coltivato in Francia, non ci si può attendere tale soddisfazione per Panizza. Anche solo nel raccogliere oggi tutti i suoi scritti in maniera pressoché completa, si incontrano in Germania le difficoltà più impensabili. Esiste, è vero, dall'anno scorso una Società Panizza, ma finora essa non ha ancora trovato mezzi e vie per ristampare i suoi scritti principali. E questo per molte ragioni, la principale delle quali è forse il fatto che, oggi come trentacinque anni orsono, uno di questi scritti finirebbe nelle mani del pubblico ministero. La breve notorietà di Panizza è stata infatti inizialmente legata ad alcuni processi scandalistici. Nel 1893, per il cinquantesimo giubileo episcopale di Leone XIII, fu pubblicata anonima, con l'annotazione «tradotto dallo spagnolo da Oskar Panizza», la sua *Immacolata concezione dei papi*. Due anni dopo fece seguito *Il concilio d'amore*, «una tragedia celeste in cinque atti», per la cui pubblicazione fu rinchiuso per un anno nel carcere di Amberg. Dopo aver scontato la sua pena lasciò la Germania, e quando, costretto dalla confisca dei propri beni, fece ritorno nel 1901, dopo essere stato in custodia cautelare per sei settimane nella clinica psichiatrica fu dichiarato incapace di intendere e di volere e dimesso. La detenzione di un anno gli era stata procurata dai *Parisjana*, quei «versi tedeschi da Parigi» vibranti di violente invettive contro Guglielmo II. Con ciò si chiariscono alcune ragioni che spiegano la messa al bando del suo nome e l'uscita di scena dei suoi scritti, e ogni tentativo di ulteriore caratterizzazione ve ne aggiungerà altre. Tra gli aspetti caratteristici l'infermità mentale, a cui si sarebbe forse tentati di ricorrere, può essere lasciata da parte. Sulla sua consistenza reale non vi sono dubbi: si trattava di una paranoia. Se però i sistemi paranoici manifestano comunque tendenze teologiche, allora si può dire che in questo caso la malattia, nella misura in cui influì sulla sua creatività, ma senza limitarla, non fu assolutamente in contrasto con l'inclinazione di fondo di quest'uomo. Panizza era un teologo; su questo le sue invettive radicali contro la Chiesa e il papato non devono trarre in inganno. Un teologo, naturalmente, che nei confronti della teologia corporativa era in opposizione altrettanto netta di quanto E. T. A. Hoffmann lo fu, come artista, nei riguardi dei circoli degli appassionati di arte della società berlinese ch'egli fece oggetto del suo scherno e della sua rabbia. Panizza era un teologo, e

Otto Julius Bierbaum dal suo punto di vista l'ha percepito con grande esattezza quando, dopo la pubblicazione del *Concilio d'amore* che supera ampiamente per sarcasmo distruttivo tutti gli scritti polemici nei confronti della Chiesa, ha scritto che l'autore non vedeva abbastanza lontano. «Quello che qui si ribella - dice Bierbaum - è propriamente l'uomo luterano, non l'uomo assolutamente libero». E in pari tempo è sicuramente un paradosso - ma un paradosso legittimo - il fatto che uno degli amici più fedeli di Panizza, l'uomo che continuò a essergli vicino anche durante la lunga malattia e che si preoccupò sicuramente non senza rischi del lascito dei suoi scritti, sia stato un gesuita, l'oggi ottantaseienne decano Lippert.

Panizza era dunque un teologo. Ma lo era nello stesso preciso significato in cui E. T. A. Hoffmann era un musicista. Hoffmann s'intendeva di musica non meno di quanto Panizza si intendesse di teologia; ma ciò che di lui è durevole non sono le composizioni, ma i testi letterari in cui egli lambisce la musica disegnandola come la patria spirituale dell'uomo. E proprio questa patria spirituale dell'uomo è per Panizza il dogma. Si rispecchia in questo rapporto il mutamento che è presente tra l'inizio e la fine del romanticismo tedesco; Panizza non era più sorretto, come invece Hoffmann, da quella vasta ondata di entusiasmo per le epoche remote, per la poesia, per le tradizioni popolari e per il Medioevo; egli rivela in questo un'affinità spirituale con i *décadents* europei. E tra questi ultimi quello a lui più vicino è stato Huysmans, i cui romanzi lambiscono con tanta insistenza il cattolicesimo medievale e soprattutto i suoi fondamenti, le messe nere, la natura delle streghe e del diavolo. Per questo però sarebbe sicuramente ingiusto immaginarsi Panizza come un artista, come un uomo dell'*art pour l'art* quale è stato Huysmans. Per dire subito i suoi lati negativi: non esiste nessuno che scriva peggio di lui. Il suo tedesco è incredibilmente trasandato. Allorché inizia diversi dei propri racconti, quasi tutti redatti in prima persona, descrivendo la sua condizione di giovane vagabondo stanco e stracciato in marcia per una qualche strada ghiacciata della Bassa Franconia, visto il linguaggio informale in cui è scritto, quanto segue può essere realmente scambiato per una sequenza di appunti redatti da un giovane apprendista in viaggio. Naturalmente qui tutto questo non è una contraddizione: comunque non lo è necessariamente neppure nel caso di un grande scrittore.

Il narratore infatti non è uno scrittore, quanto piuttosto un tessitore. Narrare - e con ciò alludiamo a quanto detto all'inizio - a differenza per esempio del redigere un romanzo, non è tanto una questione di cultura quanto una questione di popolo. E radicata nel popolo è anche l'arte di Oskar Panizza. Si leggano soltanto la sua geniale *Kirche von Zinsblech* [La chiesa di Zinsblech], oppure *Das*

Wirtshaus zur Dreifaltigkeit [L'osteria alla Trinità] per comprendere che cosa sia un *décadent* legato alla propria terra. Su quest'ultima novella vogliamo soffermarci un attimo. Anche soltanto per conoscere dalla sua lista dei personaggi un Panizza che compare come un allievo, per non dire come un fiduciario, di E. T. A. Hoffmann. Qui lo stanco viandante Panizza arriva finalmente a un'osteria che, essendo un po' fuori mano, non è indicata su nessuna cartina geografica, vi sosta e ben presto deve desistere dal tentativo di capire chi siano gli strani ospiti della casa. È sufficiente, in questa sede, ricordare che vi risiedono un vecchio ebreo iracondo insieme a un suo figlio avulso dalla realtà, nervoso, immerso in studi teologici, e a una donna ebrea, Maria, indicata come sua madre. Il narratore consuma in silenzio e con aria cupa la cena in compagnia di questo strano gruppo di persone, si ritira nella sua stanza al primo piano e di notte scende poi furtivamente per dare un'occhiata nella stanza proibita che gli è stata indicata alla sera passando. Apre la porta, la luna la invade con il suo chiarore, e tra le imposte semiaperte egli vede una colomba prendere il largo con timorosi colpi d'ala. E a questo punto ecco la trovata autenticamente hoffmanniana della vicenda: in un capanno contiguo alla casa viene custodito un essere umano munito di zoccoli equini che, con forza immane tale da far tremare le pareti, va a sbattere di continuo contro le sbarre che ha intorno e di tanto in tanto, come se avesse ricevuto un richiamo, a determinate locuzioni fa echeggiare una risatina indecente. È la metafisica dualistica che Panizza condivide interamente con Hoffmann e che, per un'intima necessità di cui abbiamo detto, assume la forma dell'opposizione tra vita e automa. E essa ad avergli ispirato il racconto *La fabbrica di uomini*, in cui questi ultimi vengono prodotti avendo dei vestiti indissolubilmente uniti ad essi. Essa ha avuto una svolta indiscutibilmente teologica nella descrizione seguente, tratta *dall'Immacolata concezione dei papi*: «Il papa estrasse di bocca a ogni essere umano, appena morto, una bambola simile a un vetro e dall'espressione stupida, la quale era trasparente e conteneva per così dire in estratto tutte le azioni, buone e cattive, della persona in questione. A questa bambola, che era un essere umano in miniatura, vennero incollate sulla schiena due ali inamidate, e quindi le si fece o correre o volare. La loro direzione fu proprio quel nuovo regno creato dal papa fuori dal mondo. Là la bambola venne subito accolta e posta su una grande bilancia di ottone linda e lucente, munita di due piatti identici. Le buone azioni della bambola erano pesanti, e quelle cattive erano leggere. Sull'altro piatto della bilancia stava una bambola normale, grande come l'altra, nella quale le azioni buone e quelle cattive si equivalevano perfettamente. Se la bambola appena sopraggiunta era anche solo di un grano più leggera della bambola normale, allora in essa prevalevano le cattive

azioni»; essa andava all'Inferno. Viceversa «le bambole sufficientemente pesanti venivano benignamente fatte scendere dalla bilancia e correre in cielo, in *coelum*, il quale verrà illustrato più dettagliatamente in seguito».

Certo, quest'arte sarebbe un anacronismo se, come molti hanno supposto, sfociasse soltanto in invettive contro il papato. In questo modo essa però non è anacronistica in nessuno degli altri sensi in cui lo sono stati i pittori bavaresi che attorno a Murnau e al Kochelsee fino a pochi anni fa hanno continuato a dipingere su specchi le loro antiche immagini sacre. Un eretico pittore di immagini sacre: ecco la formula più concisa per Oskar Panizza. Il suo fanatismo biliare non è venuto meno neppure nelle vette della speculazione teologica. E si è unito a un satirico sguardo in profondità identico a quello esibito da Hoffmann nella sacra norma cara ai borghesi benpensanti. L'eresia dei due autori è affine. In entrambi la satira è però soltanto un riflesso della fantasia poetica, che mantiene inalterati i suoi antichissimi diritti.

Lo *Schelmuffsky* di Reuter e la *Jobsiade* di Kortum

Il declino della critica letteraria che, a motivo del ristagno da cui è contrassegnata in Germania ormai da oltre un cinquantennio, ha finito poco alla volta per divenire oggetto di pubblica attenzione e discussione, ebbene proprio questo declino è maggiormente evidente forse nel dominio incontrastato della recensione come forma d'indagine critica. Si raffrontino tra loro lo stato attuale di quest'ultima e gli scritti di critica di circa un secolo fa, allorché una serie di opere di grande spessore - basti pensare alle *Caratteristiche* dei fratelli Schlegel, allo scritto di Görres sui libri popolari, alla *Storia del comico-grottesco* di Flögel, alla *Storia del dramma* di Eichendorff, eccetera - rappresentavano un compenetrarsi dell'ingegno filologico e di quello critico. Se si volesse contrapporre, per umiliarla, alla bassezza di livello odierno un'opera ideale critica, un'opera che rappresenti il suo autore all'altezza sia della comprensione della letteratura che della formazione filologica di quel tipo di fantasia critica senza la quale non è mai possibile realizzare grandi opere di questo genere, allora sceglierei una sorta di pendant alle *Metamorfosi* di Ovidio. Una *féerie* critica che avesse per oggetto la metamorfosi delle grandi opere poetiche. Un libro dal quale riusciremmo a capire in che modo i testi scenici improvvisati di un attore come Shakespeare siano diventati le maggiori opere drammaturgiche della letteratura mondiale, oppure verremmo a capire in che modo il romanzo filosofico di un Defoe sia diventato il libro per l'infanzia *Robinson Crusoe*, o infine in che modo la parodia del romanzo cavalleresco compiuta da Cervantes abbia costituito l'inizio del romanzo moderno. In queste metamorfosi dell'opera poetica il lettore si imbatte anche nei due libri che oggi intendo rammentargli. Si tratta infatti di due opere - lo *Schelmuffsky* di Reuter e la *Jobsiade* di Kortum - che sono diventate qualcosa di molto diverso rispetto a quanto era nelle intenzioni dei loro autori.

L'attempato studente Christian Reuter, che non ha mai completato i propri studi, quando nel 1696 pubblicò lo *Schelmuffsky* si prefisse unicamente di scrivere una parodia piuttosto greve del romanzo di viaggio a lui contemporaneo abbinandola a una forse ancora più greve pasquinata sulla vedova Müller, l'affittacamere proprietaria della sua

soffitta di Lipsia, e sul suo *entourage*. E se si cerca di leggere alcune pagine del suo *Schelmuffsky* con gli occhi del pubblico di allora, non ci si potrà stupire neanche minimamente che esso sia rimasto così ignorato e che l'attribuzione di questo libro a Christian Reuter sia dovuta unicamente a una scoperta filologica risalente a meno di cinquant'anni fa.

La *Veritiera e curiosa descrizione dell'avventuroso viaggio per mare e per terra di Schelmuffsky*, nella signora lingua madre tedesca assai cortesemente divulgata¹ è rimasta un libro completamente dimenticato fin alla sua rivisitazione a opera dei romantici. La prima edizione moderna aggiunge alla X dell'autore la Y del curatore. È stata messa a punto nel 1821 da Meister Konrad Spaeth, detto *Frühau*, a Berlino, probabilmente non senza influenza della riscoperta romantica. Se si volesse interpretare lo *Schelmuffsky* sotto il profilo storico-letterario, ci si dovrebbe ricordare che il XVII secolo è stato per antonomasia il secolo del viaggiatore curioso, degli immancabili viaggi per acquisire *bon-ton* e istruzione, a cui si attribuiva un alto valore politico-diplomatico. così ad esempio uno scrittore coevo di Reuter come Christian Weise manda i propri eroi in giro per il mondo con intenzione politica, educativa, per cercare «i tre più grandi arcipazzi» oppure «i tre tizi più savi»². Il Romanzo accademico di Happel, apparso cinque anni prima di quello di Reuter, intreccia l'elemento erotico al romanzo di viaggio, e lo stesso accade in tutta una serie di altri testi, tra cui si è reso particolarmente celebre, principalmente a motivo del titolo, Il cavaliere barcollante nel labirinto dell'amore di Schnabel³. Ebbene, anche lo *Schelmuffsky* abbina l'elemento erotico a quello geografico. Naturalmente, però, a modo suo, cioè in forma di colossali e stereotipate rodomontate, in cui l'eroe ogni volta giura, serissimo, che tutte le ragazze in cui si è imbattuto durante i propri viaggi gli si sono offerte spontaneamente dichiarandosi disposte a far fagotto per seguirlo ovunque.

Non v'è però alcun dubbio che lo *Schelmuffsky* debba il proprio valore non agli elementi parodistici che hanno mosso il suo autore. In primo luogo tali motivi non riuscirebbero a spiegare la forza di attrazione che oggi promana dallo *Schelmuffsky*, e in secondo luogo questo lato della sua scrittura è quello più banale e insieme più debole. E così arriviamo al nocciolo di questa noce parodistica, che a questo punto schiacciamo soltanto, ma che difficilmente riusciamo a mangiare con gusto. Comunque sia: in che cosa consiste la dolcezza di questo nocciolo? Per noi tutte le allusioni polemiche, letterarie dello *Schelmuffsky* sono fuori corso già da un bel pezzo. In esso invece ritrova i propri diritti l'antica, fiera e caparbia insensatezza. Forse lo *Schelmuffsky* è l'unico, vero scritto di insensatezze in assoluto dell'epoca antica che sia trapassata nella letteratura più elevata. Di fatto, tra tutte le opere famose della letteratura mondiale lo *Schelmuffsky* è senz'altro la più insipida, perlomeno a una prima

lettura, prima che ci si sia resi conto che uno scrittore apparentemente così povero di idee, anche se capace di raccontare in modo così brillante, è un caso tutto particolare. Ma per far capire come effettivamente le assurdità di *Schelmuffsky* si coniughino con il più profondo significato producendo un'opera sommamente bizzarra leggerò ora il primo capitolo, con il quale ci vediamo immediatamente trasposti nel mondo più intimo di questa singolare opera:

Capitolo primo. La mia nascita e la storia del ratto.

La mia patria è la Germania. Sono nato a Schelmerode, sono stato prigioniero per ben sei mesi a Saint-Malo e sono stato anche in Olanda e in Inghilterra. Ma per poter ordinare con cura la descrizione del mio avventuroso viaggio devo iniziare dalla mia stranissima nascita. Poiché il grosso ratto che aveva rosicchiato alla mia Signora Madre un vestito di seta nuovo di zecca non era stato ucciso con la scopa, essendo corso tra le gambe di mia sorella per poi scomparire inspiegabilmente, l'onorata signora cadde in un tale deliquio da restare lì lunga e distesa per la bellezza di ventiquattro giorni, il diavolo mi porti. Io, che allora il mondo non l'avevo ancora visto e che, secondo i calcoli di mia madre, avrei dovuto giacere immobile per altri quattro mesi prima di poter vedere la luce, beh, anch'io mi adirai tanto contro quel maledetto ratto, che per l'impazienza non riuscii a trattenermi oltre, e così vidi dove il carpentiere aveva lasciato il buco e mi precipitai carponi nel mondo. Come dunque fui venuto al mondo, restai per otto giorni a giacere sul pagliericcio ai piedi della mia Signora Madre, prima di poter rendermi esattamente conto di dove mi trovavo. E il nono giorno, con grande meraviglia, aprii gli occhi al mondo. O sacramento! Tutto mi sembrò così desolato! Ero molto debole, non avevo niente nello stomaco. La mia Signora Madre era là distesa, come se qualcosa l'avesse fatta rimanere di sasso. Nemmeno potevo gridare, poiché me ne stavo lì come un porcellino e non volevo che qualcuno mi vedesse, dal momento che ero tutto nudo: e così non sapevo proprio che fare. Per la verità, avrei anche avuto voglia di tornare a nascondermi nel luogo più segreto, ma non avrei mai potuto ritrovare la strada per cui ero arrivato fin lì, il diavolo mi porti. Finalmente pensai: «Devi vedere come puoi risvegliare la tua Signora Madre»; ci provai in tutti i modi possibili. La presi per il naso, le feci solletico alle piante dei piedi, le urlai nelle orecchie, le strappai qualche capello, le tirai i capezzoli. Ma lei proprio non voleva sapere di svegliarsi, e allora presi una pagliuzza e gliela infilai nella narice sinistra, al che lei balzò in piedi di scatto, strillando: «Un ratto! Un ratto!» - Però io capii tutto al volo, strisciai fin vicino alla mia Signora Madre, alzai lo sguardo verso di lei e dissi: «Signora Madre, non abbia paura! Non sono un ratto, ma il suo amato figliolo; che io sia venuto

al mondo tanto in anticipo, questo sí che lo ha causato un ratto!» Quando la mia Signora Madre udí queste parole, o sacramento!, quanto fu felice che io fossi venuto al mondo tanto improvvisamente che lei non se n'era nemmeno resa conto. E dopo avermi a lungo coccolato chiamò a raccolta gli inquilini della casa, i quali mi osservarono con la massima meraviglia, senza sapere cosa dovessero pensare di me, dal momento che io ero già in grado di chiacchierare tanto bene⁴.

Questo resoconto di una nascita, esposto in due paginette, può ben reggere il confronto con quella in tre volumi del *Tristram Shandy* di Sterne. Lasciamo agli psicoanalisti stabilire quali segreti rapporti esistano tra nascita e umorismo. Per conto mio, inclino a considerarli più convincenti di quelli che esistono tra morte e tragicità. Il fatto che però questo capitolo iniziale con la sua miserevole natura morta composta di un ratto, di nudità e di paglia abbia voluto significare qualcosa per l'autore si deduce semplicemente dal fatto che egli in qualche modo appende questa storia del ratto al collo del suo eroe come un talismano, di guisa che Schelmuffsky racconta tale storia ogniqualvolta, a tavola, vuole favorire la propria causa presso le persone cosiddette altolocate o le dame galanti, mostrando loro che razza d'uomo egli sia, e di guisa che essa serva ad avvalorare la giustezza del suo operato. Essa del resto ha come proprio pendant la storia del ritorno in patria e soprattutto il secondo abbandono della casa paterna da parte di Schelmuffsky, con cui inizia l'altra parte della «pericolosissima descrizione del viaggio per mare e per terra» che Reuter ha fatto seguire alla prima a un anno di distanza. Con quest'opera si concluse quindi la sua produzione, se non la sua carriera di scrittore. Modesti scritti d'occasione quali ad esempio *Das frohlockende Charlottenburg* [L'esultante Charlottenburg] e *Die frohlockende Spree* [L'esultante Spree] non sono più assolutamente riusciti a suscitare l'interesse del pubblico; verso il 1712 si persero le sue tracce, nessuno conosce il suo anno di morte; egli deve aver avuto in comune con il suo eroe Schelmuffsky la brava tendenza a spararle grosse e la profonda impotenza che nel suo libro scompone un raggio del sole fiabesco in uno spettro che va dalla storia inventata al tristissimo racconto *Vom Frieder und vom Katerlieschen* [Frieder e Katerlieschen].

Più semplici sono le cose con Karl Arnold Kortum, l'autore della *Jobsiade*. Anzitutto simili comunque naturalmente in più di un punto. Anche Kortum, un medico condotto originario di Mühlheim, rappresentò, come lo sbadato studente Christian Reuter, un'originale figura di letterato. Anche lui ha scritto molto, raggiungendo con una delle proprie opere una fama che non gli avrebbe mai procurato la somma di tutte le altre moltiplicata per dieci. Anche lui ha voluto

scrivere una parodia, ottenendo però come risultato soltanto il fatto che, nella sua opera, il genere letterario che egli intendeva distruggere dura fino ai giorni nostri. Noi infatti non leggiamo più la *Jobsiade* come una parodia. All'epoca di Voltaire e di Wieland il poema eroicomico era una componente sia della letteratura più raffinata che di quella più grezza. Nella battaglia dell'Illuminismo contro le autorità mitiche e dinastiche questo genere letterario costituiva un'arma strepitosa, e la sua parodia a opera di Kortum può essere forse apparsa piuttosto conservatrice, senza che l'autore lo volesse. Per il resto, Kortum fu invece un uomo dotato di multiforme cultura, che s'impegnò nell'istruzione del popolo, pronunciandosi a tal fine sugli aspetti più diversi, intervenendo con pari perizia sul comportamento da tenere nelle malattie infettive, oppure sui principî dell'allevamento delle api oppure infine sui vantaggi del nuovo innario luterano nella contea della Marca. Una tendenza illuministica nel senso inteso dall'autore aveva, se si vuole, anche la *Jobsiade*. «Quest'opera - si legge nella sua autobiografia - è propriamente una sorta di satira degli scritti dal tono popolare, allora di moda. Allo stesso modo in cui in essi per così dire si fa di tutto per rovinare versificazione e lingua, così ho imitato tutto questo il più beffardamente possibile». E tale tendenza posseggono anche le xilografie goffe e spassose presenti nella *Jobsiade*, caricature delle scadenti illustrazioni che adornano gli scritti da fiera dell'epoca. Queste xilografie devono poi aver dato a Wilhelm Busch, conterraneo di Kortum, il primo impulso a creare le sue proprie illustrazioni della *Jobsiade*, le quali hanno diffuso di nuovo la fama di Kortum, anche se non ovviamente la conoscenza della sua opera. Infatti le parti che Busch non aveva fatto riemergere mediante le sue illustrazioni rimasero del tutto ignote. I versi relativi alla morte di Hieronimus Jobs che ora leggeremo sono tratti proprio da queste parti sconosciute.

37° capitolo. Modo in cui Hieronimus ricevette una visita dell'amico Hein⁵, che lo condusse alla pace eterna. Un capitolo che sta per un'orazione funebre.

È stato, ormai, tanto tempo fa,
noi studiosi ben lo sappiamo,
lo dice un saggio proverbio,
il vecchio padre della chiesa Orazio:

*Sia contro i palazzi dei grandi
che contro le capanne dei poveri suole urtare
l'amico Hein noto in ogni dove
col suo scheletrico osso.*

E ciò vuol dire, stando ai sacri testi:
Tutto quel che vive vien portato alla tomba,
sia il monarca che il suddito,
sia il ricco che il povero.

Per la ragione che l'amico Hein
non suol far distinzione tra i due,
ma prende, in lungo e in largo, ogni cosa
con la più rigida imparzialità.

E suol spiare astutamente
vuoi il cavaliere, vuoi il contadino,
il mendicante e il gran sultano,
il sarto e il musulmano.

E con la falce affilata dà la caccia
a lacché ed eccellenze,
alla gentil signora e alla guardiana di mandrie,
senza far distinzioni,

non risparmia nessuno,
non bada se la gente ha parrucche o corone,
né se ha berretta di dottore o corna ramificate,
né ad ornamenti in testa d'alcun genere.

Ha per le mani mille e più cose
Capaci di por fine alla nostra vita;
a volte un'arma, a volte la peste,
a volte un acino d'uva ci danno il resto.

Talvolta un malanno, talaltra uno spavento improvviso,
a volte una medicina,
a volte il veleno, altre volte la gioia o il dispiacere,
a volte l'amore, altre volte il brutto morso di un cane.

Ora un processo, ora una pallottola,
talora basta una donna malvagia, talaltra un cannone,
a volte un laccio, a volte qualche altro pericolo,
dai quali il cielo voglia proteggerci.

Per liberarcene non giovano
le battaglie d'Arçon,
perché l'amico Hein, quel briccone famelico,

non teme né fortezza, né scudo, né spada né elmo.

Il comandante nelle sette torri,
il gran visir tra mille odalische,
come anche Diogene nella sua botte,
lui li ha divorati tutti in un sol boccone.

Da sempre s'è sentito dire ed è stato,
come leggiamo nei libri di storia:
Jakob Böhme e Aristotele
Klaus Narre e Demostene,

il deforme Esopo e la bella Elena,
la greca nota a tutto il mondo,
il povero Giobbe e il re Salomone
se ne dovettero andar tutti quanti.

L'imperatore Massimo e il senatore Jobs
Virgilio e il mio antenato Hans Sachs
il piccolo David e il grosso Golia
tutti son morti, chi prima, chi dopo.

Niklas Klimm e Marco Aurelio
Catone e Eulenspiegel,
il cavaliere Simson e Don Chisciotte,
non sono più vivi, ma morti.

Anche Kartouche e il re Alessandro,
l'uno poco migliore dell'altro,
l'eroe Bramarbas e Annibale,
tutti son morti dall'oggi al domani.

Anche Augusto l'eroe della Polonia,
e Carlo XII, volenti o nolenti,
e lo scià di Persia Culicano,
come pure lo zar Pietro il Grande.

Idem, Serse con tutto l'esercito,
Putifarre con la fama della sua casa,
Polifemo con il suo unico occhio
e il vecchio Matusalemme.

Tutti, tutti son finiti nella nera bara,
Calvino e il parroco di Sancta Clara,

come pure il patriarca Abramo
ed Erasmo da Rotterdam.

Anche il mugnaio Arnold e gli avvocati,
nei vasti stati di Prussia,
Tribuniano e il notaio April,
che a Regensburg ruzzolò dalle scale,

tutti caduti sotto la falce della morte,
il grande Ippocrate e Schuppachs Michel,
Galeno e il dottor Menadie
assieme alla scuola di Salerno.

Al suo pugno nessuno sfuggire è potuto,
neppur Nostradamus e il sovrintendente Ziehen.
Anche con il dottor Faust e il sognatore Schwedenburg
essa è avanzata incurante di tutto.

Orfeo, il grande cantore,
Molière, l'autore di commedie,
e Apelle, il famoso pittore,
tutti Hein li ha tirati in ballo.

Anche Mida dalle lunghe orecchie,
il poeta Omero cieco dalla nascita,
lo sciancato Tamerlano e il danzatore Vestri,
nessuno di loro ha potuto sfuggirgli.

Ah caro lettore! Questo scheletro orrendo
divorò Penelope e Santippe,
Giuditta, Didone, Lucrezia
e la regina del regno d'Arabia.

Il ridente Democrito e il brontolone Timone,
il saltimbanco Schröpfer e il mago Simone,
Socrate e il giovane Werther, in verità,
saggio il primo, pazzo il secondo.

Persino Bucefalo e Rossinante,
e Abulabas l'elefante,
il cavallo Baiardo e l'asina di Bileam
l'amico Hein s'è presi a colazione.

Summa summarum, non v'è nelle cronache,

né prima né poi, neanche un esempio
che l'amico Hein non abbia scovato
o qualcuno che lui abbia trascurato.

E in seguito non dimenticherà
tutto quel che non ha ancora divorato,
neanche te, purtroppo, lettore caro,
e persin me, che la cosa peggiore è.

Così è anche stato
col guardiano notturno Hieronimus,
poiché dopo quarant'anni e tre settimane
l'amico Hein s'è fatto vivo pure da lui.

Gli è infatti venuta una febbre tremenda,
che sarebbe magari anche passata presto,
se la si fosse voluta lasciare
alla sua buona natura.

Ma un dottore così famoso nel curare
L'ha portato, coi suoi bravi elisir di lunga vita,
seguendo ben bene il metodo migliore, l
à dove un giorno noi tutti finiremo.

E adesso ch'era stato seppellito
quelli di Schildburg erano in preda a grandi lamenti,
perché da tempi immemorabili
non ci fu guardiano notturno più famoso di lui.

Credo che questo resoconto della morte di Jobs non costituisca un disprezzabile pendant alla cronaca della nascita con cui prende avvio lo *Schelmuffsky*. Corrucciato, assiste l'uno al venire al mondo, l'altro al dipartire della creatura. L'umorismo - non si dimentichi che la parola umore significa liquido - ha un gusto amaro ed è ricco di ferro e ben salato. Però, per tornare a Kortum, naturalmente lui non s'è affatto accontentato della morte di Jobs, così come Reuter non si è accontentato della nascita di Schelmuffsky. Ha pubblicato una seconda parte della vita del suo eroe, che morì come guardiano notturno a Schildburg, ottenendo però alla fine la parrocchia di Ohnwitz. Un aspetto, questo, tuttavia che non è stato apprezzato. È per tale ragione che vogliamo concludere con le belle parole in sua difesa espresse da Otto Julius Bierbaum al termine della sua Introduzione alla *Jobsiade*.

Affermo con fiducia: Jobs è classico,

poco importa che sia bochumiano o parnassiano.
Quel che rimane fresco così a lungo senz'esser marinato
a fianco del grande va messo, per quanto piccol sia.

Ancora una cosa però: corre voce
che tutt'e due le continuazioni
sian pienamente superflue;
rimaner morto avrebbe dovuto Hieronimus.

L'opera avrebbe allor mantenuto la sua compiutezza,
e goduto d'una salute armoniosa,
mentre adesso le parti due e tre
sarebber soltanto una proliferazione dannosa.

Dio mio, voi vecchi brontoloni e le vostre critiche,
quando la smetterete con il vizio
di vedere soltanto verruche ed escrescenze
dove più fiorenti son gli impulsi della forza?

A me parrebbe che non dobbiamo lagnarci
che Hieronimus sia risorto dal cataletto,
perché così la seconda e terza parte
non ci lascian morir di noia.

Vorrei non dover rinunciare ad entrambe
e son felicissimo d'apprender da esse
che il dottor Kortum abbia saputo
tante altre cose ancora produrre
oltre a questi versi profondi e tormentati.

Ad esempio: dipingere una ragazza come Esther.
Oh come vorrei avere una sorella così!
Io certo non mi offenderei,
il barone diverrebbe allor mio cognato!

E devo anche confessarlo: Jobs mi piace non solo
come guardiano notturno ma anche come pastore.
Non mi sembra una brutta cosa neppure
che lui voglia esser sepolto accanto ad Amalein.

Anche se lei, come chiaramente leggiamo,
non sia stata affatto un concentrato di virtù.
Se questo mancasse, l'umorismo del dottor Kortum
mi parrebbe molto meno grazioso.

Sí, lo confesso: le continuazioni
mi han sempre avvinto,
perché da loro ho appreso con gioia
che Karl Arnold aveva ben più che l'acutezza.

È stato uno scrittore anche col *cuore*,
ha saputo scherzare anche senza *lapis infemalis*.
Il vino in fermentazione diventa a poco a poco leggero.
Il profilo brusco si trasforma in un'immagine netta.

E nessuno può dire: la faccenda si diluisce,
la battuta diventa insulsa, l'umorismo si fa pesante.
Succede soltanto quel che succede in vita:
l'andatura diviene tranquilla, placida, costante.

Quel che l'autore ha avviato in modo dirompente
ha preso alla fine l'aspetto d'un intaglio;
il contorno netto ottiene un andamento più dolce.
Che Dio conceda ad ognuno tale continuazione!

Addio, Tirolo mio!

Alpenglühien [Rossi bagliori sulle Alpi] è il titolo dell'opera del compositore Hans Ritter che sposa Annuccia, la figlioletta di Reisleitner. Un film che, tutto sommato, più che nei colori ci si trasmette a livello acustico, con i suoi canti, belati e strilli. Cionondimeno le vette lassù in alto una volta si tingono di rosso. Ma siamo nel chiarore del mezzodì e dunque non può essere un *Alpenglühien*, un rosso bagliore sulle Alpi. È, piuttosto, il rossore della vergogna recentemente scoperto che ha ammantato le vette tutt'intorno a Virgen, Amrach e Lienz quando Gustav Ucicky, col suo seguito, è arrivato dal Kufürstendamm per insegnare ai montanari gli effetti sonori di un film fino a portarli all'eccitazione a suon di canti e di *Schnaderhüpfeln*¹. Ebbene, se uno dovesse trovare campato in aria tutto questo, ben presto avrà però modo di sentire il terreno su cui è fondato questo nuovo Steiermark - o meglio Vorarschberg² -, ossia il sedere, proteso ampiamente in avanti verso il pubblico, del contadino Lettner che brinda levando in alto un «po-pò-cale»³. L'azione inizia in primavera. Joe May è arrivato; sugli alberi spuntano le gemme⁴. Nelle loro chiome più alte freme il respiro di Benatzky. Com'è naturale, nelle limpide acque del fiume Inn si specchia l'Ufa⁵. Sullo sfondo si erge il monte Hugenberg⁶. Ma chi è la mitica figura che vi si staglia contro, gigantesca? È l'impermeabile patrocinatore di questa zona: Andreas Patzenhofer⁷, il figlio più fedele del Tirolo cinematografico. Questo è tutto a proposito dell'«Immortale vagabondo»⁸ in programma al cinema Ufa di Francoforte.

Passaggio sotterraneo nella Tiergartenstraße

A Berlino c'è di nuovo una bella mostra, ovvero e per dirlo con altre parole, un paio di sale in cui c'è pace e tranquillità e dove si può sostare per giorni e giorni senz'incontrare anima viva. Anche se in quelle sale non ci fossero altro che la quiete e la bella vista sul Tiergarten¹ di cui si gode dalle finestre di Paul Graupe, sarebbe già di per sé un buon motivo per raccomandarvi una sosta. Ora vi si aggiunge però anche la circostanza che in quelle sale espongono Rolf von Hoerschelmann e Otto A. Hirth.

Hoerschelmann mette in mostra studi su Parigi, immagini dalla Dalmazia, dalla Franconia: una specie di suo diario di viaggio dello scorso anno. Cose che insistono sugli aspetti locali, che hanno una loro singolare precisione topografica la quale dice: qui ci sono stato. È un modo particolare di riportarsi a casa i luoghi, nero su bianco. Ed è appunto il modo di Hoerschelmann: solo che questi suoi fogli sono colorati. Se nell'impianto rammentano quella purezza d'antichi maestri con cui a volte, nel xv secolo, i paesaggi più che riprodotti venivano annotati, la tavolozza parla del rapporto che Hoerschelmann ha, come collezionista, con il cromatismo ghiotto dei libri dipinti per l'infanzia. La magia di questi fogli è forse questa: il motivo locale e la fantasia vi si ritrovano in uno stato di «libero amore» senza lasciarsi coniugare ufficialmente dalla composizione. E meno che per chiunque altro nel caso di Hoerschelmann l'oggetto della sua pittura è indifferente. Naturalmente non ci sarà luogo al mondo che meglio di Parigi corrisponda all'anarchica convenzione che ha creato questi fogli. Chiunque sia stato lì dove quest'uomo ha dipinto, è di casa sui suoi fogli. E se - per citare ora un gran nome - dai dipinti di Utrillo pende ovunque una targhetta invisibile che dice «Questa strada è da affittare», delle strade ammobiliate della città che qui ci sono da vedere siamo già gli inquilini.

Proprio accanto, ecco Otto A. Hirth, uno che discende dal barocco giocoso. Nelle cose di Hoerschelmann vive la serietà infantile; Hirth ha invece il gesto dell'uomo barocco il quale usava le fattezze infantili come maschera per potersi dedicare con tanta più malinconia ai suoi imperscrutabili giochi. Il diciassettesimo secolo ha avuto, fra le altre sue idee geniali, quella di gettare in questo modo, d'un sol colpo, il

suo abito mentale attorno a tutta la terra, sí da poter utilizzare allegoricamente la carta geografica. Fu allora che furono realizzate le prime *cartes du tendre* - le carte geografiche del regno dell'amore -, le topografie del paese della Cuccagna, le *regiones animae hominum*. Cose simili ritroviamo in Hirth. Però quanto possa essere grande il suo capriccio autenticamente allegorico lo si capisce solo guardando più da vicino le catene montuose, i fiumi, le fortezze e i borghi, dove «operosità», «avidità», «forteZZa» sono tutte esattamente la stessa cittadina, e dove i monti dell'orgoglio non differiscono molto dalle montagne dell'idiozia. Su altri fogli l'atlantomania di quest'uomo singolare si combina con il motivo labirintico che tutti conosciamo dai tempi in cui eravamo bambini. Ma come sono splendidamente sbocciati qui, in labirinti di ponti e di archi, di monti e di caverne, di duomi e di mura, i miseri arabeschi che tracciavamo sui bordi dei nostri quaderni di aritmetica e di disegno! Paesaggi immensi allineati l'uno accanto all'altro, a volte anche componibili, pensati infatti come motivi per tappezzerie, e allora ricordano quei miriorami che cent'anni fa si regalavano ai bambini: fogli con frammenti paesaggistici che si potevano scambiare e combinare a piacimento. Plausibilmente, accanto a questi fogli sono appese architetture fantastiche del genere di quelle che maestri della scuola del Piranesi progettavano duecento e cinquant'anni fa per l'Opera di Vienna. Forse un giorno le riconosceremo sugli odierni palcoscenici.

Le due serie di quadri che abbiamo descritto hanno una cosa in comune: non vi compaiono esseri umani. Genius loci e genius saeculi si sono spartiti fra di loro la terra. Ed è questo il passaggio sotterraneo che conduce dai dipinti di Hoerschelmann alle fantasie di Hirth. Non dimentichiamo però, nel constatarlo, quant'è comodo passeggiare attraverso una porta da una di queste sale nelle altre.

La Borsig

Abbiamo già imparato, ormai, tantissime cose su Berlino; ci siamo occupati del mondo del mercato e del commercio ambulante, del traffico, delle vecchie scuole berlinesi, della sinistra Berlino di un secolo fa, del dialetto berlinese e, in parte, persino della storia dell'architettura di questa città, per non dire - poi - della nostra grande passeggiata tra i giocattoli; e in tutte queste occasioni abbiamo sempre evitato accortamente di affrontare una questione fondamentale: il motivo per cui, con il passare degli anni, è diventata così importante, il motivo per cui ha raggiunto i suoi tre milioni di abitanti, di cui facciamo parte anche noi; per farla breve, la ragione alla quale dobbiamo il fatto di poterci conoscere qui come berlinesi. Si tratta della grande industria e del commercio all'ingrosso. Del commercio, stavolta, non parleremo ancora. Mi limiterò invece a indicarvi un'industria o meglio un'unica impresa in cui incontrerete una millesima parte dei tre milioni di abitanti di Berlino. Anzi, persino qualcosa di più: le persone occupate nello stabilimento della «Borsig», di cui vi voglio qui parlare, ammontano a 3900, alle quali vanno aggiunti 1000 impiegati; si tratta quindi di un'azienda che nei suoi tempi migliori dà lavoro a 5000 persone.

Che cos'è la Borsig? Molti di voi avranno già sentito questo nome. E la maggior parte di coloro ai quali il nome è familiare sapranno anche che la Borsig è una fabbrica di macchinari. Inoltre, molti di voi sapranno anche dove essa si trovi, avendo avuto modo di vederla durante le loro gite domenicali. Uscendo infatti da Berlino e procedendo in direzione di Oranienburg e Veiten si passa per Tegel, dove già ci sono molte cose da vedere. Anzitutto, se per caso avete fatto una gita scolastica a Tegel, il vostro insegnante vi avrà sicuramente mostrato la villa della famiglia Humboldt. Intendo dire i fratelli Wilhelm e Alexander von Humboldt, che vedete seduti sui pilastri antistanti all'Università, quasi non avessero ancora terminato gli studi o addirittura stessero marinando le lezioni. Uno di loro ci si ripresenterà tra poco, esattamente tra diciassette minuti. Poi a Tegel c'è il carcere, di cui dall'esterno si vede molto di più di quanto solitamente si vede delle altre carceri, poiché moltissime finestre delle

celle danno sulla strada. Suppongo comunque che esse saranno talmente alte che i poveri reclusi non riusciranno a guardare all'esterno. Quindi proseguite ancora qualche minuto lungo la strada per Oranienburg, ed eccovi alla Borsig. All'ingresso vi accoglie un capannone in mattoni rossi, come tutti gli altri edifici della Borsig. E già subito in questo capannone c'è qualcosa che desterà la vostra sorpresa. Lì trovate infatti una serie di supporti o cavalletti zeppi di numeri; accanto a ogni numero compare un nominativo; sotto ogni nominativo c'è una fessura. Da alcune sporgono dei cartellini, i quali dicono che questo o quel tizio, ad esempio il numero 698 oppure il numero 82 o magari il numero 1014 delle maestranze, momentaneamente non è in ditta. Qui, infatti, tutti coloro che arrivano devono prendere dal proprio cassetto il cartellino individuale per farlo timbrare in un orologio marcatempo automatico situato all'ingresso della fabbrica e poi - di solito dopo otto ore - farlo timbrare nuovamente all'uscita. I dipendenti vengono pagati in base al numero di ore che risultano da tale cartellino di controllo.

E quando poi avete attraversato il portone d'ingresso, la prima cosa che vi colpisce è probabilmente il vedere quanto sia difficile orientarsi in un ambiente simile, quanto ci si senta estranei, e l'accorgersi subito che, qui, chiunque non faccia parte dell'azienda non c'entra nulla. E d'altronde che cosa pensare di quegli oltre venti capannoni e officine, delle baracche e dei fumaiole che, disseminati irregolarmente in un'area molto vasta, sono collegati da rotaie più che da strade? In questo luogo infatti la ferrovia entra direttamente in fabbrica. Al debito luogo vengono caricate le caldaie, le macchine delle navi, le turbine a vapore, i tubi, le apparecchiature chimiche e tutti gli altri innumerevoli articoli prodotti dall'azienda. Essi tuttavia non vengono caricati sui vagoni ferroviari. Infatti questa grande area industriale si trova - nella parte opposta - a diretto contatto con il lago di Tegel. In quel punto partono le chiatte, che poi lentamente trasportano attraverso la Havel e l'Elba i macchinari che sono stati ordinati alla Borsig da clienti di oltremare e che vengono imbarcati ad Amburgo. La seconda cosa che vi colpisce è un edificio di dodici piani simile a una torre, realizzato in mattoni smaltati che, quando fu costruito, nel 1923, con i suoi 65 metri di altezza era il più alto di tutta Berlino.

D'altra parte esso non è ancora ultimato, dato che nell'azienda ci sono sempre altre cose che richiedono interventi più urgenti. A questo punto qualcuno forse vi domanderà che settore intendiate visitare: se intendiate andare in un capannone dove si stanno costruendo megapompe o apparecchi di tempra con il loro agitatore, o caldaie tubolari, o rulli a bassa pressione con caricamento pressurizzato. Di fronte a simili congegni voi naturalmente restate a bocca aperta e vi rendete conto di che cosa significhi sapere il tedesco. Potete star sicuri

che in vita vostra non avete mai sentito almeno tre quarti delle principali parole che qui vengono usate dal mattino alla sera per tutto l'anno, e potete star certi che se udite tali parole non potrete neppure lontanamente immaginarvi qualcosa, anche se doveste conoscerne qualcuna di quelle più semplici e anche se ad esempio sapete perfettamente che cosa siano un tornio o una fresatrice. Altri ragazzi invece, magari anche più giovani di voi, sanno già tutto. Per lo meno quelli che lavorano nel reparto apprendisti della Borsig. Lì infatti, su al quarto piano di uno di questi edifici della fabbrica (su cui sono salito con un ascensore che deve aver provato una strana sensazione, poiché solitamente è addetto a trasportare soltanto catene, parti di macchinari e cose del genere), c'è un reparto apprendisti dove vengono addestrati circa trecento giovani, per lo più figli di operai che lavorano nell'azienda già da diversi anni. Lì essi hanno a disposizione un centinaio di macchine utensili su cui fanno pratica. L'azienda va fiera di questo reparto, in quanto è stata una delle prime non solo ad assumere apprendisti, di volta in volta, a seconda delle esigenze aziendali, ma a fornire loro fin dall'inizio una formazione sistematica. Per tale scopo, oltre all'officina degli apprendisti, essa possiede anche una scuola aziendale con tanto di classi, insegnanti, cinematografo e vere e proprie lezioni teoriche, che gli apprendisti sono tenuti a seguire per l'arco di quattro anni.

Ma ora non vogliamo più lasciarci trattenere né dagli strani nomi dei macchinari né da altri dettagli che pure mi piacerebbe raccontarvi, e voglio invece entrare risolutamente in uno dei tanti capannoni. Supponiamo di avere fortuna, vedremo allora alla Borsig magari locomotive in fase di costruzione e le potremo seguire nei reparti più diversi. A noi però interessano soltanto il primo e l'ultimo. E abbiamo davvero fortuna. Proprio in questo periodo la Borsig sta infatti costruendo 70 locomotive per la Serbia a titolo di risarcimento bellico. La prima tappa è l'officina in cui si costruiscono le caldaie. Entriamoci. Qui vengono prodotte ogni anno circa 600 caldaie per locomotive. Ci accoglie un frastuono infernale, come se proprio in quest'istante fossero in lavorazione tutte le seicento caldaie in una volta. In quest'enorme capannone saranno al lavoro una quarantina di persone, cinquanta al massimo. E dato che il reparto si estende per oltre cento metri, i singoli individui naturalmente sono disseminati qua e là. Il lato strano è proprio questo: che il rumore è assordante, mentre di persone non se ne vedono molte. All'inizio, finché non ci si abitua all'ambiente, non si procede, dato che si è talmente cauti da avanzare solo a piccoli passi. Ci sono infatti rotaie dappertutto, non solo sotto i nostri piedi, ma anche sopra le nostre teste, rotaie su cui si muovono le grandi gru che trainano da un'estremità all'altra del capannone i carichi, i pezzi di metallo, le varie componenti della

caldaia, le mezze ruote (eh sí, dato che le grandi ruote delle locomotive vengono sempre fabbricate divise in due metà e poi saldate assieme in una fase successiva). Non si sa mai se un gioiello così delicato penda sopra la vostra testa, in una direzione o nell'altra. Le caldaie vengono chiodate o «ribadite» dalle cosiddette chiodatrici idrauliche, che sono delle specie di pompe i cui enormi pistoni sono sottoposti a un'enorme pressione. Una macchina simile, che «ribadisce» i vari pezzi a una pressione di 1000 quintali, viene azionata da un unico operaio. Non dovete però pensare che, alla Borsig, il processo di produzione si avvii con questa fase lavorativa. No, già i singoli pezzi che, saldati assieme, costituiscono queste caldaie vengono prodotti nella stessa azienda, in un altro capannone: quello delle cosiddette fucine, dove dodici forni e diciotto magli a vapore, sette presse idrauliche e tante altre macchine forgiavano il ferro grezzo secondo le forme desiderate. Naturalmente la Borsig non possiede direttamente i minerali di ferro da cui si ricava questo ferro grezzo, ma li acquista in Germania o li importa dalla Scandinavia. Tranne questa fase specifica della lavorazione, tutte le altre fasi necessarie per costruire una locomotiva completa si svolgono all'interno dell'azienda stessa. Tuttavia l'estrazione del ferro grezzo dai minerali ferrosi non avviene qui ma nelle fabbriche che la Borsig possiede nell'Alta Slesia, al confine con la Polonia. Un'impostazione del genere, per cui tutto - dal prodotto grezzo alla merce finita - è realizzato da un'unica azienda, viene detta «concentrazione verticale». Ci si può immaginare il processo di produzione nel modo seguente: al punto più basso, cioè sotto terra, in un certo senso troviamo il ferro, poi tale processo di produzione si eleva sempre più, si affina continuamente sino ad arrivare al prodotto finito, in questo caso alla locomotiva. Non potete immaginare quanti tipi di locomotive esistano, tutte fabbricate qui. Ci sono locomotive elettriche, locomotive a carbone, o anche a legna; per il Brasile, ad esempio, dove il combustibile è così caro che esse devono lavorare con la massima economia, sono previste locomotive senza focolare fatte funzionare mediante vapore surriscaldato e richieste per le aziende in cui ci siano forti rischi d'incendio oppure per i mattatoi, dove non è consentito produrre fuliggine. Tutte queste cose vengono prodotte dalla Borsig. Ogni nazione richiede qualcosa di diverso, ogni committente ha i propri desideri particolari, che in taluni casi devono essere soddisfatti con estrema rapidità. Quando, per realizzare il tratto di metropolitana che va dallo Spittelmarkt all'Alexanderplatz si dovette fare un tunnel sotto alla Sprea, il tratto iniziale della parte di galleria già ultimata subì un cedimento. Il tunnel fu invaso dall'acqua, e l'intera costruzione subì danni gravissimi. La mattina alle dieci la direzione dell'impresa edile ebbe un colloquio con la ditta Borsig. E la Borsig

proposte di disporre cinque megapompe che, complessivamente, dovevano prelevare 125 metri cubi d'acqua al minuto. L'ordine di fornitura delle pompe proposte giunse a Tegel alle tre del pomeriggio. Anche se fu necessario rifare interamente i disegni, alle undici di sera tutte e cinque le pompe uscirono dalla fabbrica belle e pronte. L'indomani vennero azionate, e in due ore il tratto della metropolitana fu fuori pericolo.

Ma torniamo alla nostra locomotiva. Saltiamo parecchi passaggi, per ritrovarla quindi, alla fine, nel capannone di montaggio dove tutte le sue singole parti vengono messe assieme e dove viene infine verniciata. La sola verniciatura richiede all'incirca otto giorni. Quando ho messo piede nel capannone era proprio l'ora dell'intervallo per il pranzo, per cui c'era silenzio. Gli operai se ne stavano seduti in terra e spacchettavano la loro colazione. Per l'aria c'era odore di vernice. La grande botola sul davanti della locomotiva - il suo torace per così dire - era aperta e vi si poteva guardar dentro. Tra i binari su cui era sistemata c'era una fossa profonda, che permetteva di lavorare al telaio. Questi banchi per locomotive hanno la stessa struttura dei bacini di carenaggio per navi, dove è altrettanto importante poter accedere agli scafi dal basso. Di simili bacini per locomotive alla Borsig ne esistono ben trentanove. Una volta ultimate, queste locomotive vengono trasportate fino in Serbia da personale della stessa Borsig. Ciò si verifica, comunque, non soltanto con le locomotive, ma anche con la maggior parte dei grandi macchinari commissionati all'azienda: turbine a vapore, pompe, impianti per il raffinamento del petrolio o cose del genere. Le merci di questo tipo non possono essere semplicemente spedite ai committenti come un capo di vestiario; devono essere installate e azionate sul posto con la massima precisione. A tale mansione provvedono operai specializzati della ditta stessa, i cosiddetti installatori, che in molti casi, dato il mestiere che svolgono, girano mezzo mondo. Può succedere che questa gente resti a lungo lontano da casa, come ad esempio nel caso di uno degli installatori della Borsig che nel 1925 si recò a Lahore in India, dove rimase due anni per installare un condotto, realizzato dalla sua ditta, in una centrale. Come faccio a saperlo? Beh, naturalmente in un'azienda come questa nessuno ha tempo per mettersi a parlare per ore con qualcuno e dare informazioni su tutto ciò di cui lui si interessa. Per cui occorre arrangiarsi un po' da soli. E siccome sapevo che alla Borsig, come in varie altre aziende, esiste un giornale per i dipendenti, gli ho dato un'occhiata. Qui non soltanto è riportata, ben documentata, la storia di Lahore, ma vi si trovano soprattutto le ultime scoperte tecniche nel settore delle costruzioni meccaniche. Vi si trovano anche articoli di operai, suggerimenti pratici, a volte persino dei reclami. E, soprattutto, in ogni numero c'è

un elenco delle persone che hanno fatto proposte di miglioramenti per qualche eventuale aspetto relativo alla vita dell'azienda con il quale esse abbiano particolare dimestichezza. Queste proposte di miglioramenti vengono vagliate dai dirigenti e, in qualche caso, premiate.

Se voi foste venuti insieme a me avreste visto subito all'inizio alcune cose di cui vi parlo soltanto alla fine. Di fronte all'ingresso, infatti, sono sistemati con molto garbo, simili a statue su di un piccolo piedistallo di laterizi rossi collocato in un prato verde, due prodotti della Borsig di particolare interesse. Il primo è una macchina munita di un enorme volano, mentre il secondo è una piccola caldaia a vapore. Essi fanno parte delle primissime costruzioni dell'azienda. La caldaia è stata in funzione in un impianto industriale per circa cinquant'anni. Poi la Borsig l'ha riacquistata spendendo un patrimonio, per sistemarla lì, in un certo senso come un oggetto della memoria. Nella ditta si ha un'alta considerazione per simili prodotti del passato, e se si tiene presente che tra sette anni la Borsig festeggerà i cent'anni di vita, la cosa si può anche facilmente comprendere. In una fabbrica, come anche nella vita di una persona, un'età tanto veneranda non è affatto un evento casuale. Allo stesso modo in cui una persona, per essere longeva, deve vivere mantenendosi lungimirante, non può agitarsi per ogni nonnulla, né piluccare qualsiasi cosa di cui gli venga voglia, così anche una grande impresa, se vuole avere vita lunga, deve lavorare con grande avvedutezza, prudenza e scrupolosità. Potrei ora parlarvi della Borsig degli inizi in maniera altrettanto esauriente di come vi ho parlato della Borsig attuale, raccontarvi cioè in che modo la piccola fabbrica di locomotive che nel 1841 costruì le prime locomotive tedesche è diventata il colosso dei nostri giorni. Lo farò magari un'altra volta, quando vi parlerò delle diverse parti della città di Berlino. Un tempo, infatti, la Borsig equivaleva a Moabit piuttosto che a Tegel, come tutta la storia dell'industrializzazione di Berlino, che è strettamente connessa appunto con Moabit. Oggi comunque chiudiamo così, ma adesso vi devo ancora parlare di Alexander von Humboldt, come vi ho promesso diciassette minuti fa. Come farlo in poche parole? Per farla breve, l'uomo che ha fondato la Borsig probabilmente ha realizzato - come compensazione per la pesantezza e la monotonia del mondo dei macchinari di cui doveva occuparsi dal mattino alla sera - delle serre che allora erano le più famose di Berlino e in cui si potevano vedere molte piante strane ed esotiche. Esse sono state studiate e ammirate in tale luogo proprio dal grande naturalista Alexander von Humboldt, ancora in vita nel 1847, all'epoca dei festeggiamenti per la costruzione della centesima locomotiva da parte della Borsig. E siccome quest'ultima è solita fare i suoi calcoli in base al numero di esemplari

di locomotive prodotte, allo stesso modo in cui altre persone computano in base agli anni, così anche noi vogliamo concludere con una locomotiva, ed esattamente con la numero dodicimila. È stata costruita dalla Borsig cinque anni fa come locomotiva standard e come modello per tutte le locomotive delle ferrovie tedesche.

James Ensor compie settantanni

Di tutti i pittori oggi viventi, Ensor è probabilmente quello dall'opera più vistosa. Non in senso cromatico - i suoi colori sono spesso tenui -, ma nel senso di ciò che vi è dipinto. Lo vede ogni bambino: in questi quadri succede qualcosa. Eppure nemmeno quest'opera ha scoraggiato le chiacchiere degli snob. «Nel giudicare e ammirare i suoi soggetti o i suoi pensieri gli si fa torto. E tutti coloro che proseguono questa sterile discussione protraggono questo torto». Non esiteremo a farglielo patire in occasione del suo settantesimo compleanno. Sorvolare su questi soggetti sarebbe oggi più che mai una posa, perché sono all'ordine del giorno del tutto a prescindere dall'opera di Ensor e dalla festosa ricorrenza di colui che l'ha creata. L'insistenza con cui i suoi motivi ritornano è la stessa che sollecita all'analisi dei disegni degli psicopatici, dei primitivi e dei bambini. Chi richiami alla memoria la grande profusione delle smorfie e maschere, la stereotipia dei riccioli e degli ornamenti che si ritrovano nelle masse di nuvole e di esseri umani, le didascalie provocatoriamente letterarie, si imbatte necessariamente, nell'operato di Ensor, in un tocco come forzato. Più ancora che i singoli quadri, sono questi motivi a chiedere imperiosamente di essere decifrati; un'esigenza che, alla fin fine, deve essere giunta alle orecchie anche degli snob. Tanto è vero che sono fiorite quelle spiegazioni alla moda che consistono, di fatto, nell'aggirare la vera questione. Le maschere sarebbero i volti della gente belga di campagna che egli avrebbe osservato a Bruges durante il carnevale; l'elemento inquietante dei suoi *Pattinatori*, della sua *Battaglia degli speron d'oro* sarebbe in realtà bonaria comicità; lo *Scheletro immerso nella contemplazione di lavori cinesi* un pretesto per studiare i riflessi della luce su ossa e porcellana. Contro tutto ciò si dovrà sempre rimandare con fermezza alle fondamentali osservazioni che Wilhelm Fraenger, prendendo lo spunto dall'acquaforte *La cattedrale*, ha fornito sull'opera di Ensor, osservazioni che - con l'analisi fatta da Tschudi del mazzo di lillà di Manet e la decrittazione iconografica proposta da Grimm della Madonna Sistina - sono da comprendere fra gli esemplari studi particolareggiati della più recente critica artistica. Fraenger prende in esame i motivi fondamentali del maestro: la massa, la maschera e lo spazio. E riesce a illuminare questi

motivi di Ensor, attraverso le testimonianze di Georg Heym, Strindberg e Kubin, fino a cogliere nella *Cattedrale* un trasfigurato autoritratto del pittore: in un certo senso lo scheletro architettonico di un Ensor che, estraniato a se stesso e a tutto ciò che vive, è magicamente bandito in mezzo a una massa di fantasmi e di soldati impietriti da panico orrore, per poter così, maschera primordiale fra più giovani maschere, sauro gotico con l'enorme culmine rappresentato dal corno-campanile, far vibrare lievemente lo spazio e cullare i suoi personaggi verso il nirvana. Però l'attacco contro l'*art pour l'art* si può forse portare ancora più avanti, e contrapporre all'esteticismo che s'intende di valenze e di tonalità una interpretazione quasi politica di Ensor. Poiché la valutazione artistica delle cose di Ensor dovrà muovere sempre dalla luce, il problema principale, per uno che voglia rendersi conto del fenomeno complessivo rappresentato da quest'opera, è forse come questa luce si connetta con le esperienze di cui i dipinti sono il riflesso. Si è fatto notare che Ensor vive sulla costa di Ostenda, e che le sfumature atmosferiche dell'aria marina si rispecchiano nei suoi quadri. E va bene. Ma dal momento che i quadri specchi non sono, come mai si rispecchiano in essi? L'aria del mare non dissolve soltanto la luce in un'infinita scala di tonalità, essa dissolve, o meglio disgrega anche la pietra, smangia e divora le cose solide. E mentre osserviamo la raffigurazione di blocchi così dissolti, disgregati, come quelli fra cui la *Cattedrale* non tanto svetta quanto gronda, ci imbattiamo in un aspetto singolare della disgregazione: che fa cioè emergere il carattere di grande quantità, la riposta infinità delle cose. La pietra smangiata, la carne decomposta mostrano la sterminata molteplicità della loro struttura granulare o cellulare. La «massa» non sembra affatto un qualcosa di compatto, di chiaro. Pare esservi una dialettica della massa in cui essa compare due volte, a seconda che si formi o sia scoperta. La massa svelata, la massa scoperta è sempre il brulichio del groviglio verminoso che scopriamo con disgusto sotto una pietra sollevata. Ebbene, una tal pietra era la pace, ed è stata la guerra a smuoverla e sollevarla sí da far apparire l'orrendo brulichio del verme «inflazione». Pochissimi sapevano già in precedenza che cosa c'era sotto quella pietra che la massa venerava. Uno di questi era Ensor. Per lui era diventata trasparente, e aveva visto gli innumerevoli contorcimenti di coloro che stanno in fila sulla porta dell'inferno. Non la faccia, ma le budella della classe dominante.

Theodor Hosemann

Avete mai sentito questo nome? Probabilmente no. Nei vostri libri illustrati non potete trovarlo. Ma se un giorno troverete quelli che furono di vostro padre o di vostra madre potete forse ancora scoprire questo nome sul frontespizio: egli figurerà come l'autore dei disegni del volume. Siccome però era incredibilmente modesto, in molti volumi non ha indicato il suo nome; per cui può darsi che voi conosciate delle illustrazioni di Hosemann senza averlo mai visto nominato.

Orbene, Hosemann era un pittore. Ma come mai vogliamo parlare proprio di lui in questa trasmissione berlinese? Non bisogna infatti dimenticare, anzitutto, che non si tratta di un vero berlinese, essendo nato 123 anni fa nella città di Brandeburgo sulla Havel. In secondo luogo, non è forse una strana idea parlare di un pittore alla radio? Naturalmente non è nemmeno il caso di discutere il fatto che io mi presenti qui e vi descriva le illustrazioni di Hosemann. Ma anche se io non descrivo alcuna illustrazione e mi limito a raccontare che cosa abbia indotto quest'uomo a dipingere, disegnare e fare delle illustrazioni, che opinione la gente si sia fatta dei suoi quadri o quale influenza essi abbiano avuto, voi sicuramente scoprirete per prima cosa che uomo egli fosse e, in secondo luogo, capirete subito perché io parli di lui durante la nostra trasmissione berlinese benché lui fosse originario di Brandeburgo.

In vita sua, Hosemann non è stato trattato con troppa indulgenza e soprattutto non certo da parte dei berlinesi, tra cui visse e per i quali lavorò. Vedremo tra breve come mai le cose siano andate in questo modo. Per tale motivo egli dev'essersi stupito un bel po' quando un giorno ricevette una lettera da un professore della sua città natale. Nella lettera quest'ultimo lo pregava di fornirgli ragguagli sulla sua giovinezza, dato che voleva scrivere su di lui. Ebbene, nella sua risposta - che risale a cinque anni prima della sua morte - leggiamo: «Nell'anno 1816, a partire dal quale il mio ricordo è molto vivido» (quindi allorché egli aveva nove anni) «approdammo a Düsseldorf viaggiando su un battello carico di frutta e ricoperto da un misero telone. In quel periodo si tirava la cinghia. Le sostanze dei miei genitori erano state completamente prosciugate dalla guerra contro

Napoleone e dalle scorrerie subite; i 16 o 17 talleri dello stipendio mensile di mio padre, dati i rincari del momento, non erano neppure sufficienti a garantirci lo stretto indispensabile per sfamarci. Il nostro primo appartamento a Düsseldorf fu il misero abbaino di una locanda per marinai, al quale era stata passata una mano di calce sotto il tetto. Grazie alla mia gioventù, io ero sereno e allegro e non riuscivo a capire come mai mia madre e mia sorella piangessero ogni giorno. Mi consolavo con la mia scatola di colori ed ero felice quando riuscivo a recuperare un pezzetto di carta da qualche parte. Ormai però la nostra vita era diventata più difficile, vedo ancora la mia povera mamma malata, in compagnia di mia sorella, lavorare all'uncinetto le frange delle tendine dalle prime ore del mattino sino a tarda sera e, d'inverno, al lume di una piccola lampada d'ottone. Ma anch'io dovevo aiutare a guadagnare qualcosa, e così finii nella ditta Arnz & Winckelmann, dei coloristi, nella quale ormai trascorrevi l'intera giornata soddisfacendo i miei desideri, poiché potevo stare tra pennelli e colori per tutto il tempo che volevo, ed ero il bambino più felice di questo mondo quando, oltretutto, a fine settimana portavo a casa qualche centesimo alla mia affettuosa e amatissima mamma». In seguito Hosemann avrebbe ritratto tantissime volte nelle sue illustrazioni quella famiglia povera, ma serena, intenta a guadagnarsi alacremenente i suoi quattro centesimi durante l'intera giornata. E molte volte si poteva vedere in un letto striminzito anche una vecchietta malata o un bimbo febbricitante, poiché a quell'epoca i libri per ragazzi che Hosemann illustrava si compiacevano nell'influenzare i bambini mediante stucchevoli storie sentimentali, grazie alle quali essi si ripromettevano grandi successi per ottenere da loro docilità e buona creanza. Probabilmente però ottenevano l'effetto contrario. I bambini, naturalmente, vogliono conoscere tutto. Se si mostrano loro sempre soltanto i lati più gentili del mondo, allora è quasi certo che essi si avviino a conoscerne da soli quelli opposti. Invece non si è ancora sentito dire che i bambini siano diventati più screanzati e abbiano tentato di riempire di polvere da sparo la pipa al proprio insegnante per il fatto di aver sentito, ad esempio, le storie di Max e Moritz¹.

Ora però torniamo al nostro Hosemann. Quando egli scrisse quella lettera, era già professore e membro dell'Accademia delle Belle Arti. Ma prima di arrivare a tanto egli aveva percorso una via piuttosto tormentata. Aveva dovuto cominciare a guadagnarsi da vivere a soli dodici anni; e che il dover imparare tantissime cose e il dover acquisire un'estrema abilità non sia stato divertente si può desumere dal fatto che egli venne assunto appena quindicenne come più giovane disegnatore della ditta, con un salario annuo di 200 talleri.

Di questa ditta Winckelmann, che qualche anno dopo si trasferì da Düsseldorf a Berlino, dobbiamo parlare più dettagliatamente, poiché

fu decisiva per l'intera esistenza di Hosemann. D'altra parte essa gli è sopravvissuta di quasi cinquant'anni ed è scomparsa solo poco tempo fa. È cresciuta, allo stesso modo di Hosemann, con la litografia. Quest'ultima, detta anche incisione, è l'arte di realizzare un disegno su una pietra mediante un pastello chimico o un pennino, in modo che esso si possa riprodurre dopo essere stato ricoperto di colore. Questa tecnica è stata scoperta alla fine dell'Ottocento, ma ha richiesto circa un ventennio prima di poter essere applicata su larga scala. Essa ha sviluppato l'illustrazione su basi completamente diverse, specialmente in Francia e in Germania. E quando, nel 1816, apparve il primo libro per bambini corredato di belle incisioni - *Hundert Fabeln* [Cento favole] di Hey, con le figure di Otto Speckter - Winckelmann ebbe l'idea di centrare la propria attività commerciale proprio sui libri per bambini, ornandoli di litografie. Per ingrandire la propria ditta si trasferì a Berlino. Quanto ai collaboratori, non avrebbe potuto trovarne nessuno migliore di Hosemann, il quale ormai, grazie al lavoro che lo legava al proprio editore, si stabilì di nuovo a Berlino e, con la sua acuta capacità di osservazione e il suo attento studio, trasse ispirazione dalla vita berlinese più di qualsiasi altro suo contemporaneo. Non volle saperne dei viaggi artistico-culturali a Parigi o in Italia, che erano una consuetudine tra i pittori della sua epoca. I viaggi più lunghi li fece ad Anversa e in Tirolo. Le sue mete normali erano invece Charlottenburg o Schöneberg, e d'estate andava con la famiglia, ad esempio, a Bad Freienwalde, nella Marca, che gli sembrava molto elegante, lagnandosi a volte amaramente dei costi elevati della villeggiatura.

La sua arte era frutto di puro artigianato. In lui non ci sono né grandi idee né una vera e propria evoluzione artistica, tranne quella per cui egli divenne sempre più abile. Ma la sobrietà del suo modo di osservare, la precisione del tratto nel disegnare, il suo spiccato senso del divertente e del burlesco e persino un certo sentimentalismo lo fecero entrare talmente in sintonia con il suo oggetto più prossimo, cioè con Berlino, che nei cinquant'anni in cui vi visse videro la luce illustrazioni e disegni che ci permettono di conoscere la vita berlinese dalle angolature più diverse: i passatempi domenicali dei benpensanti, le scampagnate o il gioco a carte nelle osterie, il lavoro degli artigiani, degli spazzacamini, dei muratori o dei calzolai, l'attività degli straccivendoli, dei militari, dei domestici, dei damerini, dei cavallerizzi della domenica o dei musicisti. Verrebbe spontaneo supporre che i berlinesi, fieri di un simile pittore che aveva studiato a fondo e con tanto amore la loro città in tutti i minimi dettagli, non potessero fare a meno di lui. E invece non fu per nulla così. Anche in questo caso, infatti, essi venivano menati per il naso dal loro amore per le cosiddette cose elevate. Ai loro occhi tutta questa arte di

Hosemann apparve piuttosto ordinaria, non abbastanza raffinata e colta. Giusto in quel periodo infatti essi si stavano scervellando con domande sull'arte come le seguenti: se sia più fine dipingere figure storiche, grandi battaglie, scene della vita del Parlamento e le incoronazioni, oppure i cosiddetti quadri di genere, ossia artefatte, stravaganti e affettate scene della vita quotidiana, in cui non compaiono né imperatori né militari ma tantissimi monaci, bellimbusti vestiti alla tirolese, mangiafuoco e damerini. Si dipingeva ad esempio il monaco pingue che leva in alto il calice di vino facendo intravedere i riflessi del sole attraverso il calice e ammiccando con aria soddisfatta. Oppure una ragazza, che sta leggendo una lettera d'amore mentre, al fondo, il fidanzato sta osservando la scena dallo spiraglio della porta e la sorprende in quel gesto. I berlinesi di allora, perlomeno quelli che si davano importanza, si entusiasmavano per simile paccottiglia.

Fortunatamente però c'era anche dell'altra gente: il popolo e i bambini. Hosemann ha lavorato proprio per loro. Ebbene, nel suo amore per il popolo e per i berlinesi in particolare si incontrò con il vero scopritore del popolo e del dialetto di Berlino nella letteratura, cioè con il celebre Adolf Glassbrenner. Nel 1834 venne pubblicato il primo lavoro frutto della loro collaborazione: un fascicolo della raccolta *Berlin, wie es ist und trinkt* [Berlino. Suo modo di essere e di bere], che divenne il modello per una serie di pubblicazioni analoghe che a quell'epoca venivano smerciate nelle cartolerie, come oggi i giornali illustrati. Solo che quei fascicoletti erano molto più piccoli, sia che si intitolassero *Buntes Berlin* [Berlino a colori], *Lustige Soldatenbilder* [Figure divertenti del mondo militare], *Berliner Stadtklatsch* [Pettegolezzi della città di Berlino], *Komische Gerichtsszenen* [Scene comiche della vita giudiziaria]. Si potevano tranquillamente mettere in tasca senza piegare la bella copertina che li accomunava. Essi erano comunque accomunati da una particolarità. Forse sapete che cosa si intenda con il cosiddetto *Vormärz*. Era l'epoca che precedette lo scoppio della rivoluzione del marzo 1848. Com'è noto, quando avevano avuto inizio le guerre di liberazione il re di Prussia aveva promesso il diritto di voto universale, senza poi però tener fede alla parola data. Invece di quanto promesso arrivò la cosiddetta reazione, e tutti coloro che scrivevano venivano attentamente controllati affinché non producessero cose sgradite al regime. Ebbene, tutte le volte che, nella storia, si sono avute epoche in cui tutto ciò che si stampava veniva severamente controllato e vietato se non era perfettamente a posto, le persone che non volevano darsi per vinte hanno sempre cercato la possibilità di esprimere ciò che pensavano in modo da farsi capire da tutti, senza che la polizia potesse rimproverar loro alcunché. E così è stato anche per

Glassbrenner, il quale scrive tra l'altro: «Tutto ci separa dalla maggior parte del popolo. La stravaganza dei costumi e la cultura, il denaro, la lingua e le fogge degli abiti. Eppure tuttavia, senza unirci al popolo, senza andar d'accordo con esso non possiamo avere alcuna libertà». E per mostrare quale energia sia insita nel popolo e nella sua lingua, quanto da esso si possa imparare e soprattutto come sia impossibile che esso venga oppresso per lungo tempo, Glassbrenner ha creato i suoi famosi tipi berlinesi: il fattorino Nante, che rappresenta il proletariato, e il pensionato Buffay, il tipico borghese di Berlino che comunque, in tutte le cose importanti, in fondo pensa la stessa cosa di Nante. Non a caso, più tardi, nel 1848 anche gran parte della borghesia berlinese scese in strada insieme agli operai della città ammassandosi davanti al castello reale.

Così la pensava questo Glassbrenner insieme al quale Hosemann lavorò. Glassbrenner era un tipo piuttosto prudente e un po' filisteo. Difatti, in una sua lettera del novembre 1848, in cui riferiva dei disordini che si stavano verificando a Berlino, si legge ad esempio: «Le descrivo, mio caro Schulz, i fatti come li ho sperimentati io stesso, senza tuttavia permettermi alcun giudizio in proposito. E prego anche Lei di esimersi dall'esprimere qualsiasi valutazione o considerazione che vada oltre i fatti stessi. Il resto lo aggiungiamo noi stessi nella nostra mente. Intesi?» Tale e tanta era la codardia che allora regnava a Berlino e un pochino anche nel nostro Hosemann. Lui, giustamente, aveva solo da badare alle sue illustrazioni. E, in fondo, era di sicuro d'accordo con il suo amico Glassbrenner quando quest'ultimo mostrava - servendosi dell'esempio di Nante - che il berlinese non si lascia impressionare, ma sa persino imporsi nei confronti di un impiegato di tutto rispetto. E ora, a conclusione, invece di descrivervi un'illustrazione di Hosemann, voglio legggervi piuttosto un passo di un'udienza in cui Nante viene interrogato dal cancelliere:

- Si avvicini!

- D'accordo, - dice Nante avvicinandosi, aggiustandosi i capelli e assumendo un'aria compunta. - Adesso Lei mi può godere come vuole, signor Tribunale.

- Come si chiama?

- Tu.

- Che significa questo?

- Beh, io mi chiamo tu; non mi darò certo mai del Voi.

- Voglio sapere come si chiama. Non è Nante, il fattorino di piazza?

- Sí, mi lusinga essere proprio questo. Non faccia finta di non conoscermi. Chi dovrei essere, se non fossi Nante? Nante resta Nante, sempre lo stesso.

- Nato?

- Sí, nato certamente lo sono. *Je suis*. Mi scusi se ogni tanto nei miei discorsi butto lí un po' di francese.

- Chiedo dove è nato.

- Ah, sí dove! Nella Roßstraße, in via dei Cavalli, ma come un essere umano. Prima di nascere abitavo da mia madre. Dopo ho traslocato e ho gridato, perché avevo le mie due gambe. Poi ho cominciato a mettere i denti.

- Venti² gambe?

- I denti ho cominciato a mettere. Eccoli ancora qui. È davvero una disgrazia avere i denti e non avere niente da metterci sotto.

- Religione?

- Religione?

- Di quale religione è?

- Ah, beh, pensavo di doverLa imitare. Protestante.

- È mai stato sottoposto a un interrogatorio?

- No, grazie a Dio! Anzi, a dire il vero: due volte. Una volta che non avevo lavoro mi sono interrogato se non potessi vivere d'aria, e poco dopo mi trovai sottoposto a un interrogatorio perché da un pasticciere mi ero preso a prestito due panini senza dirglielo. Ah, già. Anche una terza volta sono stato interrogato qui da Lei, perché avevo trovato un ferro di cavallo.

- È stato interrogato per questo? Ma Lei è pazzo!

- Pazzo? Dio mi liberi: non altrettanto pazzo di Lei... forse Lei lo crede. Ho trovato un ferro di cavallo per strada, e quando arrivo a casa e mi guardo c'era sopra un cavallo! È stata sfortuna, naturalmente.

- Basta così, basta così.

- Bene (*Si gira e fa per andarsene*).

- Alt! Non è mica ancora finita con Lei!

- Ah, pensavo che Lei ne avesse abbastanza della mia conversazione. Invece non è così. Bene! Allora Le racconterò ancora qualche storiella. Se Le piacciono le cose raccapriccianti, Le racconterò una cosa che è successa proprio a me, a mia moglie e ai miei figli. E cioè il modo in cui siamo stati sbattuti fuori di casa perché non potevamo pagare all'istante tre talleri di affitto.

- Una cosa molto triste, ma io non ho tempo per stare a sentire le Sue storie. Lei non può trattenermi ancora oltre.

- Ah, è così: non trattenerLa ancora oltre. Eh no, neppure io posso trattenermi ancora oltre. Mi trattengo ovunque sempre tanto quanto è nella mia natura ... E poiché, sopra questo tavolo non vedo niente, beh, vuol dire che pranzerò a casa mia. Qui l'unico a stare sopra è Lei. Allora stia bene, Signor Superiore³.

In questo passo vi ho presentato il Nante che parla anziché quello

che compare nei disegni. E non importa se Hosemann, oggi, alla fine si è un po' nascosto dietro a Glassbrenner. Uno di questi giorni sentiremo più di Glassbrenner, e allora Hosemann rispunterà dietro di lui.

François Porché, *Il calvario del poeta Baudelaire*

Questo libro è dedicato a Jacques Crépet. Il quale Crépet è la massima autorità in fatto di studi su Baudelaire. Poiché i due uomini personalmente non si conoscono, il gesto della dedica sta a significare che Porché risponde del suo libro davanti alla scienza. E lo può fare in buona coscienza. Il lavoro è d'una eccellente solidità, e del resto l'autore è esso stesso preceduto da una fama di affidabilità. I pregiudizi che il genere d'una *biographie romancée* potrebbe a ragione suscitare non trovano riscontro in quest'opera. Tanto più merita d'essere rilevato che, al di là di ogni completezza, concretezza e precisione, è una lettura straordinariamente gradevole. Se l'intento dell'autore era quello di raccontare la vita di Baudelaire a un pubblico il più vasto possibile, in modo corretto ma nello stesso tempo anche in modo da suscitare l'interesse, ebbene allora vi è perfettamente riuscito. Ha fra l'altro avuto il tatto di non soffermarsi affatto sull'opera del poeta al di là del limite in cui si rispecchia nella sua biografia. Altrimenti avrebbe soltanto compromesso il carattere del suo racconto, probabilmente senza con ciò riuscire a dire qualcosa d'essenziale sull'opera di Baudelaire: un qualcosa che in effetti non si può fare in sintesi. Se già in Francia questo libro assume una collocazione che non ha bisogno di spartire con nessun altro del genere, in Germania è addirittura l'unica biografia di Baudelaire. Ed è un libro che viene eccellentemente incontro all'interesse di tutti quei tedeschi per i quali il nome di Baudelaire significa qualcosa.

Dal Commentario brechtiano

Bert Brecht è un personaggio difficile. Si rifiuta di utilizzare «liberamente» il suo grande talento letterario. E non c'è forse una delle accuse rivolte alla sua figura letteraria - plagiatore, mettimale, sabotatore - che egli non rivendicherebbe come titolo di onore per la sua azione non letteraria, anonima ma riconoscibile, di educatore, pensatore, organizzatore, politico, regista. È comunque un fatto incontestabile che fra tutti gli scrittori tedeschi egli è il solo che si chieda dove deve applicare il suo talento, che lo applichi solo dove è convinto della necessità di farlo, e che in ogni occasione che non corrisponde a questo criterio si rifiuti di usarlo. I *Versuche* 1-3 sono punti di applicazione del suo talento. La loro novità consiste nel fatto che questi punti risaltano in tutta la loro importanza, per essi il poeta si congeda dalla sua «opera», e, come un ingegnere nel deserto comincia a scavare pozzi di petrolio, così nel deserto del presente egli inizia la sua attività in determinati punti esattamente calcolati. Questi punti sono qui il teatro, l'aneddoto, la radio - altri saranno affrontati più avanti. «La pubblicazione dei *Versuche* - esordisce l'autore - ha luogo in un momento in cui certi lavori non devono più essere tanto esperienze vissute individuali (avere carattere di opera), quanto piuttosto essere diretti all'utilizzazione (trasformazione) di determinati istituti e istituzioni». Non si proclama un rinnovamento; si progettano innovazioni. Qui la poesia non si aspetta più nulla da un sentimento dell'autore che non si sia unito con la spassionatezza, la sobrietà, nella volontà di trasformare questo mondo. Sa che l'unica possibilità che le resta è di diventare un sottoprodotto in un complicatissimo processo volto alla trasformazione del mondo. Qui essa è tale sottoprodotto, e di valore inestimabile. Ma il prodotto principale è un nuovo comportamento. Dice Lichtenberg: «Non è importante quello di cui uno è convinto. Importante è ciò che le sue convinzioni fanno di lui». E cioè, per Brecht, il comportamento. Esso è nuovo, e la sua maggiore novità consiste nel fatto che può essere appreso. «Il secondo saggio, le *Storie del signor Keuner* - dice l'autore - rappresenta un tentativo di rendere citabili i gesti». Chi poi legge queste storie si accorge che i gesti che vi sono citati sono quelli della povertà, dell'ignoranza, dell'impotenza. Sono state apportate solo piccole innovazioni; per così

dire brevetti. Poiché il signor Keuner, che è un proletario, è in un contrasto assai netto con l'ideale proletario dei filantropi: non è spiritualizzato. Egli ritiene che l'abolizione della miseria possa aver luogo in un solo modo, e cioè attraverso lo sviluppo del tipo di comportamento che la miseria gli impone. Ma citabile non è solo il comportamento del signor Keuner, lo è altrettanto, è anche oggetto di esercizio quello degli allievi nel *Volo di Lindbergh*, e lo è anche quello dell'egoista Fatzer, e, ancora, ciò che essi hanno di citabile non è solo il comportamento, lo sono altrettanto le parole che lo accompagnano. Anche queste parole hanno bisogno di esercizio, e cioè devono essere prima notate, e poi comprese. Esse hanno dapprima un effetto pedagogico, poi uno politico, e solo da ultimo uno poetico. Promuovere quello pedagogico, ritardare quello poetico per quanto è possibile, è lo scopo del commentario di cui diamo qui un saggio.

I.

Abbandona il tuo posto.

Le vittorie sono state conquistate. Le sconfitte sono state conquistate:

Ora abbandona il tuo posto.

«Le sconfitte sono...» meno da lui, Fatzer, che per lui. Il vincitore non deve lasciare ai vinti l'esperienza della sconfitta. Deve procurarsi anche questa, deve dividere la sconfitta con i vinti. Solo così sarà veramente padrone della situazione.

Calati nuovamente nel profondo, vincitore.

Il giubilo spinge là dove fu la battaglia.

Non devi piti essere lì.

Attendi il grido della sconfitta dove è più forte :

Nel profondo.

Abbandona il tuo vecchio posto.

«Calati nuovamente...» - «Nessuna gloria al vincitore, nessuna compassione per il vinto»: parole pirografate su un piatto di legno, Russia sovietica.

Ritira la tua voce, oratore.

Il tuo nome sulle tavole è cancellato. I tuoi ordini

Non sono eseguiti. Permetti

Che sulle tavole compaiano nuovi nomi e che

Siano eseguiti nuovi comandi.

(Tu, che non comandi più Non esortare alla disubbidienza!),

Abbandona il tuo vecchio posto.

«Permetti...»: una durezza che giunge alla crudeltà è qui pervasa di cortesia. Questa cortesia è cogente, perché si sente qual è il suo scopo. Essa deve indurre a ciò che è più grande e importante colui che è più debole e indegno (l'uomo, semplicemente, alla cui vista ci si sente stringere il cuore). È la cortesia che è contenuta nell'invio della corda per il suicidio, che nel suo silenzio ha ancora posto per la compassione.

*Tu non ce l'hai fatta
Tu non hai finito
Ora hai l'esperienza e ce la fai
Ora puoi cominciare:
Abbandona il tuo vecchio posto.*

«Ora puoi cominciare...»: l'«inizio» è rinnovato dialetticamente. Non si manifesta nello slancio, ma in un cessare. L'azione? L'uomo abbandona il suo posto. Inizio interiore = cessare di fare qualcosa di esterno.

*Tu che hai occupato le cariche
Scalda il tuo fuoco.
Tu, che non avevi tempo per mangiare
Preparati la minestra.
Tu, su cui molto si è scritto
Studia l'alfabeto.
Comincia subito :
Occupi il tuo nuovo posto.*

«Tu che hai occupato...»: si vede qui quali forze la consuetudine sovietica di spostare continuamente i funzionari negli uffici più diversi libera in essi. Poiché il comando «Comincia da capo» significa, dialetticamente: 1) Impara poiché non sai fare nulla. 2) Occupati delle basi, poiché sei diventato abbastanza saggio per farlo (attraverso l'esperienza). 3) Tu sei debole, sei stato rimosso dal tuo ufficio. Accetta di buon grado, per diventare più forte, ne hai tutto il tempo.

*Chi è colpito non sfugge
Alla saggezza.
Tienti forte e affonda! Temi! Ma affonda! Sul fondo
Ti attende la dottrina.
Tu che sei stato troppo interrogato
Diventa partecipe dell'«inestimabile»
Lezione della massa :*

Occupa il tuo nuovo posto.

«Ma affonda!...» Fatzer deve acquistare forza nella disperazione. Forza, non speranza. Il conforto non ha niente a che fare con la speranza. E Brecht gli dà conforto: l'uomo può vivere nella disperazione, se sa come vi è arrivato. Allora può vivere in essa, poiché la sua vita disperata è importante. Andare a fondo qui significa sempre: arrivare al fondo delle cose.

II.

Il tavolo è pronto, falegname.

Permetti che lo portiamo via.

Non stare più a piallarło

Smetti di verniciarlo

Non parlarne né bene né male :

Lo prendiamo così com'è.

Ne abbiamo bisogno.

Dacelo.

«Falegname...»: qui dobbiamo immaginarci un falegname un po' bizzarro, che non è mai contento della sua «opera», che non sa decidersi a consegnarla. Come i poeti devono congedarsi dall'«opera» (cfr. sopra), così questo comportamento è ora preteso dagli uomini di stato. Brecht dice loro: voi siete degli artigiani, volete fare dello stato la vostra «opera», invece di prendere coscienza del fatto che lo stato non deve essere un'opera d'arte, un valore eterno, ma qualcosa di utile.

Tu sei pronto, uomo di stato

Lo stato non è pronto.

Permetti che lo cambiamo

Secondo le condizioni della nostra vita.

Permetti che noi siamo statisti, statista.

Sotto le tue leggi c'è il tuo nome.

Dimentica il nome.

Rispetta le tue leggi, legislatore.

Accetta l'ordine, ordinatore.

Lo stato non ha più bisogno di te.

Consegnalo.

«Consegnalo...»: così i Lindbergh dicono del loro apparecchio: «Quello che hanno fatto, mi deve bastare». Stretti alla stretta realtà, è

la parola d'ordine. La povertà, insegnano quelli che sanno, è una mimetizzazione che permette di avvicinarsi alla realtà più di quanto sia mai possibile a un ricco.

Ricette per commediografi

Colloquio fra Wilhelm Speyer e Walter Benjamin

B. Ha già sentito? Stefan Grossmann ha citato in giudizio Fehling!

S. Potrebbe almeno dirmi «buon giorno».

B. Buon giorno.

S. Buon giorno. Citato perché?

B. Sa anche lei che Fehling ha messo in scena a Berlino la commedia di Grossmann *Apollo, Brunnenstraße*. Lei era addirittura alla prima, se non mi sbaglio. Per farla breve, lo ha citato perché si è sentito danneggiato dalla sua collaborazione artistica.

S. Condivido assolutamente ciò che Grossmann ha fatto: citare per danni il suo collaboratore. Vede, anche noi due ci siamo messi insieme per fare un lavoro in comune. Lei, il critico, e io, l'autore drammatico. Probabilmente è stato un errore. Io, quanto meno prima, ero stato sempre di questo parere: i critici sono da massacrare. Lei invece mi ha già portato al punto che le dico «buon giorno», le porgo la mano e le permetto, quando scrivo, di immischiarsi con ogni specie di osservazione critica.

B. Mi rattrista profondamente, caro Speyer, questo doverla veder ricadere in errori che credevo già superati. Non ci eravamo forse messi insieme senza tante complicazioni, alla ventura? Che cosa le manca, tutto d'un tratto?

S. Solo una bazzecola, signor critico. Il terzo atto.

B. E proprio in una situazione come questa vuole cacciar via un demone così utile come un critico? Questo critico non ha forse sviscerato assieme a lei, e nel modo più minuzioso, i problemi del mondo e degli uomini, e in modo particolarissimo la situazione in cui versa oggi la commedia di costume, prima che un bel giorno decidessimo di metterci noi stessi alla prova? Mi permetta di ricordarle che, allora, eravamo d'accordo sul punto principale: che oggi l'autore, e in particolar modo l'autore teatrale, e in misura ancor più particolare l'autore di commedie di costume si trova in una situazione molto esposta. Che cosa gli offre infatti la società di oggi? Gli fornisce forse salde norme sulle più importanti questioni della vita - ovvero in tema di matrimonio, di patrimonio o di gerarchia - oppure

un concetto chiaro di stato, di virtù civica e simili? Neanche un po'! Un giorno si fida ciecamente di un qualche predicatore vagante, un altro di uno snob, e ogni settimana c'è una nuova moda. Ecco. Questo offre all'autore drammatico. E cioè niente. E che cosa chiede per parte sua all'autore drammatico? Tutto! Lì dove lei, la società, non sa dove andare a sbattere la testa, pretende invece che lui, l'autore, sappia come cavarsela. Lì dove lei, la società, non ha metri di valutazione, esige che lui, l'autore, ne abbia. Lì dove lei coltiva illusioni, vuole che lui le dica la verità, e dal momento che questo lui è un commediografo, chiede che tutto ciò avvenga anche in modo gradevole, riguardoso, lusinghiero, ovvero e in sintesi: che serva al suo intrattenimento.

S. Ho l'impressione che dietro ciò che mi ha detto si celi come una piccola offensiva contro lo scrittore. Lei, ovviamente, sarà ancora una volta del parere che il critico debba intromettersi come un guaritore in questa difficile situazione del commediografo. .. Si considera insomma, di nuovo e come la maggior parte dei suoi colleghi, una specie di medico dell'arte dello scrivere.

B. Medico, ha detto bene. Un medico, infatti, davanti a una malattia, ha anche altri compiti che non sia soltanto quello di guarirla, e cioè di formulare una diagnosi.

S. Le sarei grato se mi formulasse una diagnosi benigna dei patemi di cui sono attualmente preda e che mi rendono dubbioso, e trovasse così il modo di [farmi] riconoscere con gratitudine il valore di una collaborazione che - per dirla seriamente ora - mi è stata finora utile per vari aspetti... Forse a questo punto la soluzione giusta, per me, sarebbe quella di attenermi al monito di Nietzsche: «Non andare incontro all'uomo, ma rimani nel deserto». In altre parole: un amico mi ha messo a disposizione in Alta Baviera un rifugio di montagna. Ed è lì che voglio andare a meditare sul problema del mio terzo atto.

B. Per quel che vedo, i suoi eterni progetti di fuga sfoceranno dunque nuovamente in un viaggio in macchina, da intraprendere insieme a me, e per il quale mi dichiaro fin d'ora ben disposto.

S. Vorrei rammentarle, incidentalmente, che le sue teorie drammaturgiche sono del genere più dispendioso. L'ultima volta che lei mi ha sviluppato le sue idee costruttive sulla nostra commedia di costume, e mentre io ero alle prese con una sua trovata particolarmente avvincente, sono improvvisamente andato a sbattere contro la balaustra di delimitazione della strada St. Moritz-Tarasp. Quella trovata alla mia compagnia di assicurazioni è costata trecento marchi.

B. Però del vantaggio che ne trae non parla, naturalmente.

S. Un copione cui manca l'ultimo atto non rende un bel niente, caro dottor Benjamin. Non ho nessuna intenzione di regalare alla

letteratura tedesca un novello Roberto il Guiscardo. E quindi proviamo a rimediare al guaio! Pensa sul serio che non mi debba ritirare in quel mio rifugio?

B. Sono ben volentieri disposto a illustrarle il mio parere sui suoi propositi d'insediamento poetico. Primo: non le sembra il caso di smetterla di considerarci più unici che rari? La collaborazione, per un autore drammatico, in questa o quell'altra forma è quasi una regola. Se non già mentre scrive, almeno dopo, sul palcoscenico.

S. Ma fra questi due momenti c'è una differenza fondamentale.

B. Sono d'accordo. Ed è qui appunto che volevo arrivare. Cominciamo però prima con il fissare questo concetto: un testo destinato alla scena è, molto più che ogni altra opera poetica, un lavoro collettivo.

S. Ma non è lavoro collettivo oggi esattamente come lo era cinquant'anni fa, come nei casi di Sardou e di Scribe?

B. Nient'affatto. Consideri le più moderne tendenze teatrali, in cui il collettivo si scrive da sé i propri testi.

S. È a questo che mira anche lei.

B. D'accordo! Però per il momento non m'interessa il risultato di questi ancora molto inadeguati esperimenti. Ciò che mi interessa è questo: come mai ci si volge a questo genere di esperimenti? La risposta mi sembra molto semplice: appunto perché i nostri concetti sociali sono scossi e barcollanti, il teatro, ovvero l'autore di teatro ha bisogno di continue correzioni, di provvedimenti e interventi di controllo per riuscire a tenere i piedi ben saldi per terra. Cinquant'anni fa era tutto diverso. Allora una collaborazione poteva essere anche il semplice frutto del capriccio di un momento, dell'improvvisazione, del divertimento. Cosa che auspicabilmente è e sarà anche per noi di tanto in tanto. Però dietro, ora, c'è una necessità, sulla quale - credo - abbiamo entrambi le idee chiare.

S. Con questi metodi c'è sempre il pericolo di smarrire il nucleo della concezione poetica. Tutto si riduce a montaggio.

B. Ma è questo appunto il bello. Il nucleo della concezione non va rinchiuso in una specie di poetico collegio per educande, al riparo dai venti rudi della realtà. Deve piuttosto svilupparsi all'interno di questa rude realtà, fra le obiezioni del critico, del drammaturgo e così via.

S. Se rinuncio alla solitudine poetica è perché c'è un qualcosa di cui sono divenuto negli ultimi giorni molto consapevole: suo tramite, caro dottor Benjamin, mi sento sfidato a prender posizione.

B. Che cosa intende per: prender posizione?

S. Glielo spiegherò subito, anche perché così arriviamo alle difficoltà del terzo atto. La stesura di questo mio ultimo atto non è infatti tanto un problema tecnico quanto, prevalentemente, morale.

B. Se è un problema morale, lo deve sviluppare in scena attraverso

i dialoghi. E anche nella vita reale il miglior modo d'affrontarlo è quello di articolarlo in una discussione. E io sono qui per questo.

S. Ho constatato ancora una volta che non c'è niente di più facile dello scrivere i primi atti. La mano vola sulla carta perché si tratta di suscitare aspettative. Senonché, suscitare aspettative che non si possono poi soddisfare significa: barare al gioco poetico. L'intero problema drammatico è, in fondo, un problema di credito. Nei primi due atti lei può firmare cambiali in quantità pressoché illimitata.

B. Poi, nel terzo, viene il pubblico e le presenta all'incasso.

S. Mark Twain, una volta, ha mostrato molto bene questo problema. Comincia uno dei suoi racconti ficcandoci i più incredibili avvenimenti e personaggi. Con concitata industriosità, annoda un filo dopo l'altro. Si ha l'impressione che lo scrittore non riesca più a salvarsi dall'assalto delle idee, e i battiti del cuore accelerano nell'attesa di sapere come tutte le tensioni potrebbero sciogliersi, come potrebbe dipanarsi l'arruffata trama. Però d'un tratto, sul più bello, Mark Twain s'interrompe e dice: non riesco più neanch'io a orientarmi nel mio racconto! E lascia che sia il lettore a cavarsela con i personaggi.

B. Hm. L'esempio vale e non vale. Perché l'imbroglio dell'ultimo atto non è forse tanto quello di sbrogliare una situazione quanto quello, facendolo, di prender partito. Quando abbiamo a che fare con un tragediografo, dopo un paio di scene, per lo più, è già chiaro che cosa pensa del suo eroe e degli altri personaggi.

Per l'autore di una commedia di costume di oggi la questione è del tutto diversa. Può, anzi, probabilmente deve conservare all'inizio una certa nobile e distaccata neutralità. Non è tenuto a schierarsi con il suo eroe. Può lasciare tranquillamente che i suoi personaggi facciano quello che vogliono. Però alla fine il pubblico vorrà che il nostro uomo, e cioè l'autore, faccia capire molto chiaramente da che parte sta, possibilmente senza farlo spiattellare troppo direttamente da qualcuno.

S. E qui appunto sta il mio problema. Lei conosce la situazione. Abbiamo un uomo e due donne, ovvero il famoso triangolo della commedia di costume. L'uomo sposa la ragazza che ama. Tuttavia non riesce a separarsi dalla precedente amante: per attaccamento fisico, per compassione, per affinità sul piano umano. Sua moglie accetta che l'amante rimanga coinvolta nel matrimonio perché è convinta che, quando si tratti di tre persone che sono da capo a piedi di nobile sentire, non possa esservi ostacolo morale: e qui abbiamo appunto a che fare con tre esseri umani leali e corretti.

B. Mi pare che sia questo appunto il perno attorno a cui ruota la sua commedia di costume: verificare fino a che punto le persone moderne sono disposte ad attenersi alla loro tanto vantata lealtà e

correttezza sportiva.

S. Naturalmente: abbiamo due ladies e un gentleman nel miglior senso delle parole. Le persone comuni, in una situazione del genere, si direbbero: caro mio, ora sei sposato, e quindi devi dire addio all'amante degli anni in cui eri un giovane scapolo scapestrato. I nostri personaggi ritengono invece che quest'atteggiamento non sia sufficientemente leale e corretto. Senonché poi salta fuori, ovviamente, che il matrimonio non è uno sport e che la lealtà e la correttezza sportiva non hanno alcuno spazio nella dimensione ancestrale delle relazioni umane. Al contrario, anziché semplificare le cose, le complicano in una misura non immaginata dai nostri tre personaggi. Diventa via via sempre più evidente che una delle due donne dovrà essere buttata a mare. E la vittima sarà, naturalmente, l'amante traghettata nel matrimonio.

B. Questa sarebbe la soluzione più semplice. Ora però - anche per mostrarmi come critico, per una volta almeno, sotto un aspetto gradevole - vorrei richiamare l'attenzione su un qualcosa di bello e importante che c'è nel suo testo, e che in relazione al punto che stiamo esaminando assume una rilevanza particolare. Lei dice: l'uomo ha sposato la donna che ama. E va bene. Però all'altra, a quella con cui è vissuto prima per degli anni, non rimane affatto attaccato soltanto per pietà. Ama anche lei. Solo che l'ama di quell'amore etereo e un po' manierato che corrisponde esattamente alle sue concezioni della cavalleria e della lealtà. Il nostro eroe, a ben guardare, è un uomo che vive in due epoche: nell'una come cavaliere e trovatore, nell'altra come cittadino della Berlino di oggi.

S. Insomma, vediamo di trovare per l'ultimo atto la decisione giusta: che fare della seconda donna? Ci sarebbero diverse soluzioni possibili. Goethe, con un freddo sorriso, si è perfino permesso una volta di mettere l'una accanto all'altra le due donne in un contesto molto simile: in *Stella*. Nella prima versione, quella più bella, l'uomo se le stringe al petto entrambe, sia la moglie che l'amante:

STELLA (*abbracciando Fernando*) Posso?

CEZILIE *Mi sei grata di averti trattenuta dal fuggire?*

stella (*abbracciandola*) Oh, cara!

FERNANDO (*abbracciandole entrambe*) Mie! Mie!

STELLA (*prendendogli la mano e attaccandosi a lui*) Sono tua!

CEZILIE (*prendendogli la mano, al suo collo*) Siamo tue!¹

Invece nella seconda versione Fernando si spara e Stella si avvelena.

B. Lei per parte sua mi ha estorto finora addirittura tre diverse soluzioni. L'elegiaca: quella in cui Marie - nel nostro caso Stella si

chiama infatti Marie - se ne va salutando mestamente; la cinica: quella con la prospettiva del «Ma sí, proviamo a ricominciare da capo, in qualche maniera prima o poi tutto si accomoderà»; e infine l'eroica, quella ricalcata sulla falsariga della prima versione di *Stella*.

S. E lei non conosce ancora la mia quarta, quella che ho escogitato stanotte. Attendo con una certa apprensione il suo giudizio, perché questa soluzione contravviene al nostro progetto iniziale. Lei è sempre stato contrario all'idea di trovare per la nostra Marie, molto semplicemente, un altro uomo di cui si innamori.

B. Non è poi così grave. I progetti, a volte, son fatti proprio per essere cambiati.

S. Non creda comunque che l'abbia fatto a cuor leggero. Piuttosto, stanotte ho fatto una curiosa scoperta. Vorrei applicare il principio enunciato da Bismarck, quello della occasionale sincerità, spostandolo dal terreno della diplomazia a quello dell'arte poetica. Sa anche lei quali straordinari effetti Bismarck riusciva talora a ottenere scoprendo certi piani machiavellici quando lo richiedeva il suo interesse. Mi sono dunque proposto di scoprire anch'io le mie carte al pubblico che è uscito di sala, nell'intervallo dopo il secondo atto, in compagnia della domanda: come riuscirà l'autore a cavarsi d'impiccio? Ebbene, avrei deciso di trasporre le difficoltà che mi sono insorte lavorando all'interno del lavoro stesso.

B. Vuole che i suoi personaggi divengano autori drammatici?

S. Per l'appunto. Ne faccio i miei collaboratori, visto che lei non mi basta.

B. E saranno probabilmente collaboratori più simpatici di quello che ha avuto finora.

S. Spero solo di aver fatto di tutto per renderli simpatici a lei. Ora le leggerò la versione che ho elaborato stanotte... Ecco dunque le nostre due signore, Luisa e Marie, ed ecco Golo, l'uomo che entrambe amano, e in più c'è il personaggio nuovo, il quarto, quello che anche lei conoscerà adesso per la prima volta, un uomo di nome Walter. Marie dice...

[Al posto della citazione, il dattiloscritto reca il rimando: *Da pagina 68 del manoscritto fino alla parola mondi a pagina 69 [...] I curatori del volume non sono tuttavia riusciti a rintracciare un manoscritto della commedia di Speyer che contenga questo passo. L'edizione pubblicata - W. Speyer, *Es geht. Aber es ist auch danach!*, München-Berlin 1929) - contiene una versione moto differente in cui non compare un personaggio di nome Walter].*

B. Lei dunque ha fatto una scelta morale. Però non so se sarà soddisfatto dell'interpretazione che ne trarrò. Lo sa perché ha potuto

coinvolgere un altro uomo nell'ultimo atto?

S. Hm.

B. Se fosse un personaggio importante, questo quarto, allora tirarlo dentro all'ultimo minuto costituirebbe una grossolana topica tecnica. Vuole invece sapere che cos'è? Non è niente. È il primo venuto, un tizio qualunque. E suppongo che questa sia appunto la sua presa di posizione morale: che la nostra amica Marie si consoli con il primo venuto. Lei, in sostanza, vuol dire che oggi il matrimonio è in molti casi un qualcosa di non molto importante, un qualcosa di relativo, e che però anche le cose che di solito lo scuotono o lo mettono in discussione o lo complicano non sono a loro volta più importanti del matrimonio in sé.

S. Non ho nulla da obiettare contro questa interpretazione, perché rispecchia la Berlino d'un certo attuale ceto sociale. Lo sa che non mi è affatto facile far vedere come queste tre persone dai nobili sentimenti abbiano già in tasca il loro annuncio di morte, l'uomo nella tasca del frac, le due signore nelle loro borsette da sera?

B. Oppure, meglio ancora: ognuno di loro ha in tasca l'annuncio di morte dell'altro.

S. Non è affatto facile essere innamorati, come lo sono io, d'un certo ceto sociale, eppure dover ugualmente puntare il dito su di lui e dire: siete da condannare, siete perduti. E come sono difficili da realizzare, queste occasionali dita puntate in una commedia, se si vuol evitare il pericolo di diventare troppo espliciti e invadenti!

B. Le rimane una consolazione, la grande consolazione del commediografo: che il pubblico scambi per puro intrattenimento la sua condanna.

S. Lo so! La commedia dei nostri giorni, contrariamente alla commedia spietata e crudele di Molière - pensi solo al *George Dandin* -, è uno specchio in una cornice d'argento. Per quante storture e torbidume esso rispecchi della società di oggi, è comunque racchiuso in un metallo gradevolmente forgiato, e alla fin fine colui che vi lancia un'occhiata non lo prende per uno specchio ma per un dipinto.

B. Ha ragione. Però è bene che nessuno ci abbia sentiti.

Un isolato si fa notare

A proposito degli *Impiegati* di S. Kracauer

Antichissimo, forse altrettanto vecchio della stessa letteratura, è il tipo del malcontento. Tersite, la malalingua omerica, il primo, secondo, terzo congiurato dei drammi shakespeariani, il «brontolone»¹ rappresentato in quello che è l'unico grande dramma della guerra mondiale, sono incarnazioni diverse di quest'unico personaggio. Ma a quanto pare la fama letteraria del genere non ha fatto coraggio ai suoi esemplari viventi. Essi sono soliti attraversare la vita anonimi e chiusi, e per il fisionomista è già un avvenimento se uno della tribù si fa notare e dichiara pubblicamente di non stare più al gioco. Del tutto - dobbiamo ammetterlo - non lo fa neanche quello di cui ci occupiamo questa volta. Un laconico «S.» al posto del nome ci avverte che non dobbiamo credere troppo presto di averlo perfettamente compreso. All'interno dell'opera questa laconicità viene incontro al lettore in un altro modo: come nascita dell'umanità dallo spirito dell'ironia. S. dà un'occhiata nelle sale del tribunale del lavoro, e la luce spietata rivela a lui stesso «non tanto dei poveri diavoli, quanto le circostanze che rendono gli uomini tali». Una cosa è comunque certa: quest'uomo non sta più al gioco. Rifiuta di mascherarsi per il carnevale a cui partecipano i suoi simili (ha persino lasciato a casa la laurea in sociologia), e si fa villanamente strada a spintoni attraverso la folla, per togliere qua e là la maschera a qualche personaggio particolarmente astuto.

È facile capire come egli si rifiuti di chiamare reportage il suo lavoro. In primo luogo egli detesta in uguale misura sia il radicalismo neoberlinese che la *nuova oggettività*, questi padrini del reportage. In secondo luogo un guastafeste che toglie la maschera non accetta volentieri l'epiteto di ritrattista. Smascherare è la passione di questo autore. E non è come marxista ortodosso, e ancor meno come agitatore pratico, che egli penetra dialetticamente dentro l'esistenza degli impiegati, lo fa perché penetrare dialetticamente significa *smascherare*. Marx ha detto che l'essere sociale determina la coscienza, ma ha anche detto che la coscienza diventerà adeguata a quell'essere soltanto nella società senza classi. Ne consegue che nello stato di classe l'essere sociale è inumano nella misura in cui la coscienza delle

diverse classi non gli può corrispondere adeguatamente, ma solo in un modo molto mediato, improprio e dislocato. E poiché una siffatta falsa coscienza nelle classi inferiori si fonda nell'interesse di quelle superiori, mentre nelle classi superiori si fonda nelle contraddizioni della loro situazione economica, la creazione di una giusta coscienza - e questo anzitutto nelle classi inferiori, che da essa avranno tutto da guadagnare - è il primo compito del marxismo. In questo senso, e originariamente soltanto in questo, il pensiero dell'autore è marxista. È vero che proprio il suo intento lo porta tanto più profondamente all'interno della struttura complessiva del marxismo, in quanto l'ideologia degli impiegati è come una peculiare dissolvenza che rappresenta la realtà economica data, che è molto vicina a quella del proletariato, mediante immagini che sono alimentate con ricordi e desideri borghesi. Non c'è, oggi, un'altra classe il cui pensare e sentire sia più estraniato dalla realtà concreta della sua vita quotidiana come quella degli impiegati. Ma in altre parole questo significa: l'adattamento al lato inumano dell'ordine esistente oggi nell'impiegato è molto maggiore di quanto lo sia nel lavoratore salariato. Al suo rapporto più indiretto con il processo di produzione corrisponde un coinvolgimento molto più diretto proprio in quelle forme di relazione umana che corrispondono a questo processo produttivo. E poiché l'organizzazione è propriamente l'elemento in cui ha luogo la reificazione dei rapporti umani (com'è d'altronde anche quello in cui essa potrebbe venire superata), così l'autore giunge necessariamente a criticare il sindacalismo.

Questa critica non è ispirata da motivazioni di politica partitica o salariale. Inoltre non è tanto espressa direttamente da qualche passo particolare, quanto piuttosto, indirettamente, da tutti. Kracauer non si occupa di quello che il sindacato fa per l'impiegato. Ma si chiede: in che modo lo educa? Che cosa fa per liberarlo dalle ideologie che lo incatenano? Ora nella risposta a queste domande egli è molto favorito dalla sua coerente posizione di isolato. Non è legato a nessuno di quei pregiudizi di cui le autorità si potrebbero servire per farlo stare tranquillo. L'idea comunitaria? Kracauer la smaschera, rivelando come non sia altro che una varietà dell'opportunismo e conformismo economico. Il più alto grado di cultura degli impiegati? Egli lo definisce illusorio, e dimostra come la maggiore pretesa di cultura degli impiegati li renda impotenti nella difesa dei loro diritti. I beni di cultura? Fissarli, per lui equivale ad appoggiare l'opinione secondo cui «gli svantaggi della meccanizzazione potrebbero essere eliminati con l'aiuto di contenuti spirituali da iniettarsi come se fossero farmaci». Tutta questa costruzione ideologica «a sua volta è ancora un'espressione della reificazione contro i cui effetti è diretta. Si basa sulla concezione per cui i contenuti rappresentano dati bell'e fatti, che

possono essere forniti a domicilio come merci». In questi passi non si esprime solo la posizione rispetto a un problema. Tutto questo libro è invece diventato un confronto con una parte di vita quotidiana, un'esperienza viva e costruttiva della realtà presente. Si fa pressione sulla realtà al punto da costringerla a mettere le carte in tavola, a parlare chiaro.

Secondo l'autore la città degli impiegati per eccellenza è Berlino; lo è tanto che egli è perfettamente consapevole del fatto di avere dato un importante contributo alla fisiologia della città. «Oggi Berlino è la città che ha una cultura spiccatamente impiegatizia, e cioè una cultura che è fatta da impiegati per gli impiegati, e che la maggior parte degli impiegati considera una cultura. Solo a Berlino, dove i legami con la tradizione e le origini sono stati talmente ripudiati che il week-end può diventare una moda, solo a Berlino si può cogliere la realtà degli impiegati». Il week-end comprende anche lo sport. La critica dell'entusiasmo degli impiegati per lo sport dimostra quanto poco l'autore intenda compensare la sua trattazione ironica degli ideali culturali con una tanto più intima professione di fede nella natura. L'insicurezza istintuale, quale viene coltivata dalla classe dominante, qui viene contestata proprio dal letterato, come custode di istinti sociali incorrotti. Egli ha riflettuto sulla sua forza, che consiste nello scrutare le ideologie borghesi, ancorché non in modo completo, peraltro in tutti i punti in cui sono ancora collegate con la piccola borghesia. «La diffusione dello sport non dissolve i complessi - dice Kracauer - ma tra l'altro è un fenomeno di rimozione in grande stile; non promuove la trasformazione dei rapporti sociali, ma nel suo complesso è uno dei principali strumenti della spolticizzazione». E, in un altro passo ancora più deciso: «... si contrappone al sistema economico attuale un preteso diritto naturale, senza rendersi conto del fatto che proprio la natura, che a ben vedere si incarna anche nei desideri capitalistici, è uno dei suoi alleati più forti, e che la sua incondizionata esaltazione contrasta, inoltre, con la pianificazione della vita economica». A questa ostilità per la natura corrisponde il fatto che l'autore denunci la presenza della «natura» proprio là dove la sociologia tradizionale parlerebbe di degenerazioni. Invece per lui un certo commesso viaggiatore nel ramo tabacchi che è la personificazione stessa dell'astuzia e del mestiere è natura. È appena il caso di dire che nell'ambito di una così coerente riflessione sui rapporti economici, che scopre il carattere elementare, per non dire barbarico, dei rapporti di produzione e di scambio anche nelle loro forme attuali e più astratte, la famosa automatizzazione acquista un accento completamente diverso da quello che essa possiede per i parroci sociali. Per questo osservatore il gesto meccanizzato e senz'anima del lavoratore non qualificato è molto più promettente di

quella tinta «moralmente rosa» così perfettamente organica che secondo l'inestimabile formulazione di un capo del personale deve caratterizzare il buon impiegato. Un colore «moralmente rosa» - è dunque quello che ricopre la realtà della vita degli impiegati.

Il fiore retorico del capo del personale dimostra fino a che punto il gergo degli impiegati comunica con il linguaggio dell'autore, quale affiatamento regna fra questo isolato e il linguaggio del gruppo di cui egli si occupa. Impariamo come la cosa più naturale del mondo che cosa sono le arance sanguigne e i ciclisti, gli sternuti aziendali e le principesse. E quanto più esattamente facciamo conoscenza di tutto questo, tanto più vediamo come la conoscenza e l'umanità si siano rifugiate nei nomignoli e nelle metafore, per scansare il presuntuoso vocabolario dei segretari sindacali e dei professori. O in tutti gli articoli che parlano di rinnovamento, di spiritualizzazione, di approfondimento del lavoro salariato si tratta meno di un vocabolario che di un pervertimento della stessa lingua, che con la parola più interiore nasconde la realtà più sordida, con la parola più nobile la realtà più volgare, con quella più pacifica la più ostile? Comunque sia, nelle analisi di Kracauer, in particolare in quelle delle perizie tayloristiche e accademiche, ci sono gli spunti della satira più viva, che da tempo si è ritirata dal giornale umoristico politico per rivendicare uno spazio epico tale da corrispondere all'immensità del suo oggetto. Ahimè, questa immensità è desolazione. E quanto più radicalmente essa è rimossa dalla coscienza degli strati che ne sono colpiti, tanto più si dimostra creativa (secondo la legge della rimozione) nelle immagini che produce. La tentazione di paragonare i processi per cui una situazione economica insopportabilmente tesa produce una falsa coscienza con quelli che determinano la falsa coscienza del nevrotico, del malato di mente coinvolto in conflitti privati insopportabilmente tesi, questa tentazione è forte. O almeno, finché la teoria marxista della sovrastruttura non sarà completata da quella spiegazione dell'origine della falsa coscienza di cui sentiamo più che mai il bisogno, fino allora sarà quasi impossibile rispondere alla domanda: Come accade che dalle contraddizioni di una situazione economica nasca una coscienza a essa inadeguata? Senza ricorrere allo schema della rimozione. I prodotti della falsa coscienza assomigliano a quei disegni dove la figura è mimetizzata dalle nuvole, dal fogliame, dalle ombre. E l'autore è sceso fino alle inserzioni dei giornali degli impiegati, per scoprire quelle figure, quelle cose reali che appaiono sotto la mimetizzazione del glamour e della giovinezza, della cultura e della personalità: enciclopedie e letti, suole di gomma, crampi degli scrivani, pianoforti di qualità, prodotti per ringiovanire e denti bianchi. Ma ciò che è superiore non si accontenta di esistere nella fantasia, e a sua volta si afferma nella vita quotidiana dell'azienda in

un modo altrettanto allusivo e indiretto come la miseria traspare nello splendore della distrazione. Così nella conduzione neopatriarcale, che in ultima analisi si risolve in ore di lavoro non pagate, Kracauer riconosce lo schema dell'organetto meccanico da cui si levano melodie dimenticate da tempo, e nella destrezza delle stenodattilografe vede lo squallore piccolo-borghese delle esercitazioni al pianoforte. Le vere centrali di questo mondo di simboli sono i «casermoni del piacere» - dove i sogni a occhi aperti dell'impiegato sono diventati pietra, o meglio stucco. Nell'esame di questi «asili per senzatetto» il linguaggio onirico dell'autore rivela tutta la sua scaltrezza. Sorprendente è il modo in cui aderisce a tutti questi locali per artisti pieni di atmosfera, a tutti questi silenziosi castelli spagnoli, a tutti questi grotti pieni di intimità, per rivelare, alla luce della ragione, la loro natura di tumefazioni, di ulcere. Fanciullo prodigio e insieme enfant terrible, qui l'autore parla il linguaggio del sogno. E ha le idee troppo chiare, per voler considerare questi locali soltanto come strumenti di istupidimento nell'interesse della classe dominante - come si potrebbe forse credere - e come i soli responsabili di questa situazione. Anche se la sua critica degli imprenditori è quanto mai profonda, considerati come classe essi condividono troppo il carattere subalterno della classe a loro soggetta, perché l'autore possa riconoscere in loro una vera forza motrice capace di agire in modo responsabile nel caos economico.

A un effetto politico come lo si intende oggi - dunque demagogico - questo scritto dovrà rinunciare non soltanto a causa di tale valutazione del ceto imprenditoriale. La coscienza - per non dire l'autocoscienza - di questo getta luce sull'avversione dell'autore per tutto ciò che è connesso con il reportage e la *nuova oggettività*. Questa scuola radicale può fare tutti i gesti che vuole, non potrà mai eliminare il fatto che la stessa proletarizzazione dell'intellettuale non crea quasi mai un proletario. Perché? Perché la classe borghese gli ha dato in dote fin dall'infanzia la cultura, e cioè un mezzo di produzione che costituisce per lui un privilegio e quindi lo rende solidale con sé, e, forse ancora di più, rende se stessa solidale con lui. Sulla superficie questa solidarietà si può attenuare, anzi dissolvere; ma quasi sempre resta abbastanza forte da escludere rigorosamente, per l'intellettuale, il costante stato di allarme, di potenziale combattimento che è proprio del vero proletario. Kracauer ha preso sul serio queste cognizioni. E quindi il suo scritto - in contrasto con i prodotti di moda della recentissima scuola radicale - è una pietra miliare sulla strada della politicizzazione dell'intelligenza. Là l'orrore della teoria e della conoscenza, che la raccomanda all'avidità di sensazioni degli snob, qui un costruttivo tirocinio teorico che non si rivolge né allo snob né al lavoratore, ma in compenso è capace di promuovere qualcosa di reale,

di dimostrabile: la politicizzazione della propria classe. Questa influenza indiretta è l'unica che si possa proporre, oggi, un rivoluzionario di origine borghese che svolga l'attività dello scrittore. L'influenza diretta può scaturire soltanto dalla prassi. Ma nei confronti dei colleghi arrivati egli terrà sempre presenti gli scritti di Lenin, che dimostrano nel modo migliore quanto il valore letterario della prassi politica, l'influenza diretta sia lontana dal rozzo reportage, dall'accozzaglia di fatti che oggi pretende di essere tale.

E così questo autore alla fine se ne sta davanti a noi, di diritto, come un isolato. Non è un capo, un fondatore, ma un malcontento, un guastafeste. E se ce lo vogliamo rappresentare nella solitudine del suo mestiere e dei suoi sforzi, vediamo un cenciaiolo che alle prime luci dell'alba solleva col suo bastone gli stracci linguistici, per gettarli nel suo carretto brontolando, caparbio e un po' ubriaco, non senza agitare nel vento del mattino, ogni tanto, l'una o l'altra di queste mussole sbiadite - l'«umanità», l'«interiorità», l'«approfondimento». Un cenciaiolo alle prime luci del giorno - all'alba della rivoluzione.

S[iegfried] Kracauer, *Gli impiegati*

I tempi in cui usava intitolare le ricerche su «La sociologia...» - di questo o di quel gruppo, di questo o di quel fenomeno, saranno ancora presenti alla memoria di molti. Questo scritto allora si sarebbe intitolato *Sulla sociologia dell'impiegato*. O meglio, non sarebbe stato scritto affatto. Poiché la moda che era espressa da questo titolo consisteva soltanto in una grande paura di chiarire politicamente gli oggetti politici, che venivano invece avvolti in un tessuto di fiori accademici dove i loro angoli e spigoli non potevano più far male a nessuno. Non è questo il caso di Kracauer. Ma egli non ha abbandonato questa vecchia maniera di scansare le cose per sceglierne una nuova. In particolare, il reportage, questa moderna strategia per cui gli stati di fatto politici sono scansati sotto la copertura delle frasi di sinistra, gli è invisiva esattamente allo stesso modo degli eufemistici bisbigli della sociologia. «La realtà - egli dice - è una costruzione. La vita deve essere certamente osservata, per nascere. Però non è contenuta nella successione più o meno accidentale del reportage, ma è insita solo ed esclusivamente nel mosaico che viene formato con le singole osservazioni sulla base della conoscenza del loro contenuto». La conoscenza sociologica e il materiale osservato sono dunque soltanto delle premesse di questo modo di lavorare, che merita di essere considerato attentamente sia per la sua originalità che per l'efficacia dei suoi risultati.

Che l'autore faccia di testa propria, lo rivela già il suo linguaggio. Caparbio e suscettibile, cerca i suoi punti di riferimento con un'ostinazione che avrebbe potuto fare invidia a un Abraham a Santa Clara, quando sviluppava le sue prediche attraverso una successione di freddure. Ma negli *Impiegati* la funzione che prima era della freddura verbale è stata assunta dalla freddura iconica. E come quelle battute non erano affatto qualcosa di accidentale, ma erano invece connesse con la vita linguistica dell'età barocca, allo stesso modo è tutt'altro che casuale, in Kracauer, uno spirito iconico, che mira a quelle dissolvenze surrealistiche che non caratterizzano soltanto il sogno, come ci ha insegnato Freud, o il mondo sensibile, come abbiamo appreso da Klee e da Max Ernst, ma anche e precisamente la realtà sociale. «Al lunapark - scrive Kracauer - ogni tanto viene eseguito, di

sera, uno spettacolo di giochi d'acqua illuminati dai bengala. Nell'oscurità si levano continuamente nuovi fasci di raggi rossi, gialli, verdi. Quando tutto questo sfarzo è finito, si constata che è stato ottenuto con il povero intreccio di alcune cannelle. I giochi d'acqua assomigliano alla vita di molti impiegati. Si salva dalla sua povertà con la distrazione, si fa illuminare dai bengala e si dissolve nel vuoto notturno, immemore della propria origine». Naturalmente questo passo è qualcosa di più che una semplice metafora. Poiché questa luce dei bengala si accende per gli stessi impiegati. E in questo modo si può vedere chiaramente quale luminosità politica emana da tale dissolvenza.

Dove ha imparato queste arti, l'interprete politico dei sogni? Per questa volta prescindiamo dalle influenze letterarie. Quanto egli sia debitore - soprattutto dal punto di vista linguistico - all'anonimo autore del *Ginster* [Ginestra], è una questione che si può lasciare in sospeso. Quello che è certo è che la sua prassi ermeneutica è nata da un preciso studio della sua più personale esperienza. (Come la magia bianca va di pari passo con una considerazione sobria e rigorosa dell'esperienza, laddove quella nera non esce mai dal cerchio magico del mistero). Ma l'esperienza che sta alla base di questo scritto è semplicemente quella dell'intellettuale. L'intellettuale è il naturale nemico della piccola borghesia, poiché deve continuamente superarla in se stesso. Qui ha riflettuto sulla propria forza, che consiste nello scrutare le ideologie borghesi, ancorché non in modo completo, peraltro in tutti i punti per cui sono ancora collegate con la piccola borghesia. Ma con gli impiegati viene ora in luce una piccola borghesia nuova, più uniforme, più rigida, più addestrata. È infinitamente più povera di tipi, di originali, di figure umane bizzarre ma conciliative di quella passata. In compenso è infinitamente più ricca di illusioni e rimozioni. L'autore le affronta. Non alla maniera di un Gregers Werle, che combatte la «menzogna vitale» come Don Chisciotte i mulini a vento. Ciò che lo interessa non è il singolo, sono piuttosto la struttura interna di una massa omogenea e le situazioni in cui quest'ultima si rispecchia. Secondo Kracauer la somma di queste situazioni è espressa dal nome «Berlino». «Oggi Berlino è la città che ha una cultura spiccatamente impiegatizia, e cioè una cultura che è fatta da impiegati per gli impiegati, e che la maggior parte degli impiegati considera una cultura». Se è giusta l'affermazione che Joseph Roth ha fatto recentemente in questa sede, secondo cui lo scrittore non ha il compito di sublimare, ma di smascherare, ebbene, il modo in cui l'autore degli *Impiegati* si è accostato a Berlino rappresenta una perfetta realizzazione di questo compito. In questo libro importante non è questa la cosa meno importante. Nel momento in cui appaiono le prime tracce di un amore attivo per la capitale, si

esaminano per la prima volta le sue pecche. Nella sua monumentale opera *La Berlino di pietra* Hegemann aveva scritto precisamente la storia politica della grande casa d'affitto, come nacque dalla proprietà fondiaria; ora Kracauer prosegue con la presentazione dei palazzi berlinesi dove hanno sede gli uffici e i locali di divertimento, e in cui si rispecchia quella mentalità impiegatizia che giunge fino alle alte sfere degli imprenditori. Nello stesso tempo Kracauer è diventato corrispondente da Berlino per la «Frankfurter Zeitung». Per la città è bene avere questo nemico tra le sue mura. Speriamo che sappia ridurlo al silenzio. Come? Utilizzandolo per i suoi scopi migliori.

Un libro per coloro che sono stanchi dei romanzi

Poco tempo fa è uscito un libro intitolato *Men without women*¹. È una raccolta di racconti. Ma qui dobbiamo parlare di una raccolta di saggi che hanno tutti a che fare con persone reali: mistici, medici, navigatori, poeti; tedeschi, svizzeri, inglesi, spagnoli. Il filo conduttore è sempre costituito dalla loro autobiografia o dalle loro opere. E anche questo libro - *Studi sulla letteratura europea* di Fritz Ernst² - potrebbe benissimo intitolarsi *Uomini senza donne*. Non che essi siano rimasti tutti scapoli, e meno che mai senza donne. Ma ciò con cui ha avuto a che fare l'autore è il momento virile, che si è espresso a seconda dei casi nella capacità di fare a meno di ogni conforto o nell'inconsolabilità. È forse necessario che di quando in quando si scrivano libri come questo, perché si veda chiaramente come i tratti della vita dei «grandi uomini» per lo più siano rappresentati in modo florido, soleggiato, moscio. Invece le frasi del nostro autore potrebbero essere paragonate a un baldacchino. Rendono onore a colui al quale si riferiscono, ma insieme gli fanno ombra.

In questa esposizione la conoscenza è intimamente congiunta con un atteggiamento morale. Alla base del libro non sta l'ammirazione, che porta così spesso all'inarticolato o al banale, ma una gratitudine riflessiva fondata sull'esperienza. «Les Égyptiens avaient une loi contre l'ingratitude. Cette loi c'est perdue»: questo è il motto del libro, e non a caso. Gratitudine: poiché ciascuna di queste esistenze prive di conforto è stata di conforto all'autore. Non le pure esistenze in sé, ma ancor meno i loro prodotti, bensì i loro terreni abbandonati, deserti, devastati, dove hanno potuto crescere le erbe medicinali più rare e nascoste. Ciò che guida l'uomo è una vera gratitudine, il suo sguardo che individua la caratteristica nascosta e decisiva è quello del bambino che raccoglie erbe per un ammalato. Di un bambino svizzero, da cui possiamo forse attenderci, un giorno, un secondo *Erbe ed erbacce*³ per la povera Europa. Che egli conosca le forze miracolose del linguaggio, non lo dimostra soltanto la sua ricchezza di temi, ma ancora di più l'atteggiamento con cui la presenta. Non è facile trovare altrove qualcosa di simile a questo *Pestalozzi. Il miracolo Pestalozzi*, esclama l'autore, ma poi giustifica questo titolo con alcune constatazioni del tutto semplici e fredde. «Egli non poteva fare

l'inabituale, poteva soltanto fare l'abituale in una maniera imprevedibilmente nuova.» «Pare che non ci sia stata mancanza umana che egli non abbia appassionatamente desiderato eliminare». Oppure descrive la ben temperata desolazione dell'esistenza di Gončarov, e la contrassegna con il mestissimo emblema: «Il suo animale prediletto era il vecchissimo cavallo di battaglia della saggezza, e cioè il progresso moderato, in particolare quello che si accontentava della sfera delle cose materiali.» È un libro senza colore nell'alto senso letterario; se pensiamo a Gide, che afferma che i tedeschi non hanno la suprema arte stilistica, la capacità del puro disegno, ebbene, qui possiamo smentirlo con gioia. Poiché è mai possibile scrivere dei *Ricordi di giovinezza di un vecchio* di Kügelgen in un modo più sicuro e incisivo di questo: «Una fedeltà peculiarmente afferrabile attraversa il tutto?» Accanto a quella di Pestalozzi, la rappresentazione di Kügelgen permette di vedere non soltanto il vertice, ma anche il motivo fondamentale di questo libro: lo smorzatissimo, dantesco «e, vinta, vince con sua beninanza».

Nella vita dei grandi nulla ha toccato l'autore così sul vivo come questo essere stati soggiogati. La sua arte consiste nell'estorcere, al gelo e alla nebbia in cui trascorse la loro vita, il sole invernale della loro immortalità. A null'altro che alla capacità di fissare una fonte di luce senza esserne abbagliati, può essere paragonata la sorprendente forza d'attrazione di questo libro.

Mangiare

Fichi freschi.

Non conosce veramente un cibo, né lo ha mai gustato a fondo chi lo abbia sempre solo consumato con moderazione. Così s'impara tutt'al più ad assaporarlo, ma non si saprà mai che cosa sia esserne avidi, discostarsi dalla strada piatta dell'appetito per inoltrarsi nella giungla della voracità. Nella voracità infatti le due cose si combinano: la dismisura della voglia e l'uniformità di ciò di cui si placa. Divorare vuol dire, innanzi tutto: d'una cosa ingurgitare tutto, pelle e ossa comprese. È indubbio che, più che un assaporare, è un far piazza pulita. Come quando si affondano i denti nella mortadella come se fosse pane, ci si tuffa in un melone come in un cuscino, si lecca il caviale dalla carta che scricchiola, si dimentica semplicemente, dinanzi a una tonda forma di Edamer, quant'altro vi è sulla terra di commestibile.

Come me ne sono accorto la prima volta? Accadde prima di una delle più difficili decisioni. Una lettera da imbucare o da stracciare. Erano due giorni che la portavo con me, da alcune ore però senza pensarci. Perché, con la fragorosa ferrovia a scartamento ridotto, attraverso un paesaggio divorato dal sole, avevo raggiunto Secondigliano. Solenne, il paese era immerso nella quiete feriale. Unica traccia della domenica inebriata, i pali sui quali avevano vibrato le ruote luminose, si erano infiammate croci fatte di razzi. Ora erano lí, nudi. Alcuni recavano a metà altezza un'insegna con l'immagine di un santo napoletano o d'un animale. Donne sedute nei fienili aperti a sgranare mais.

Ciondolavo stordito per la mia strada quando notai, all'ombra, un carretto con dei fichi. L'ozio mi ci attirò, e la prodigalità mi indusse a farmene dare mezzo chilo per pochi soldi. La donna pesò generosamente. Quando però i frutti - neri, blu, verdi, violetti e bruni - giacquero sul piatto della bilancia a mano, risultò che quella non aveva carta per avvolgerli. Le casalinghe di Secondigliano portano con sé i loro recipienti e lei non era preparata a un globe trotter. Io per parte mia mi vergognai di piantare lí i frutti. E così me ne andai con fichi nelle tasche dei calzoni e nella giacca, fichi in entrambe le mani

protese, fichi in bocca. A quel punto non potei più smettere di mangiare, dovevo tentare di difendermi il più rapidamente possibile dalla massa dei tondi frutti che mi avevano assalito. Ma non fu un mangiare, il mio, un bagno piuttosto, a tal punto l'aroma appiccicaticcio compenetrò le mie cose, mi s'affisse alle mani, ingravidò l'aria attraverso la quale portavo proteso davanti a me il mio carico. E poi venne la cima del passo di quel genere di degustazione, là dove, superati sazieta e ribrezzo, gli ultimi tornanti, allo sguardo si spalanca un impensato paesaggio del palato: un flusso stolido, piatto, verdastrò di voracità che nulla più concepisce se non quell'ondularsi a matasse, fibroso, della carne spalancata del frutto, la totale trasformazione del piacere in abitudine, dell'abitudine in vizio.

Odio mi montò in corpo contro quei fichi, dovevo sbarazzarmene in fretta, liberarmene, togliermi di dosso tutta quella roba che rigurgitava e si spaccava, e mangiai per distruggerla. Il morso aveva ritrovato la sua più antica volontà. Quando staccai l'ultimo fico dal fondo della mia tasca, c'era appiccicata la lettera. La sua sorte era segnata, anche lei doveva cader vittima del grande repulisti: la presi e la strappai in mille pezzi.

Café crème.

Chi a Parigi si fa servire il caffè mattutino in camera, su un vassoio d'argento, guarnito di palline di burro e di marmellata, non sa che cos'è. Al bistrot bisogna prenderlo, dove, fra gli specchi, il *petit déjeuner* stesso diventa uno specchio concavo in cui appare la più piccola immagine di questa città. Non c'è pasto i cui tempi siano così diversi, dal gesto meccanico con cui l'impiegato butta giù, allo zinc, il suo bicchiere di mélange, fino alla placida soddisfazione con cui, nell'intervallo fra due treni, il viaggiatore vuota lentamente la tazza. E quand'anche tu fossi per caso seduto proprio accanto a lui, allo stesso tavolo, sulla stessa panca, saresti ugualmente molto distante e appartato. Sacrifichi il tuo digiuno mattutino per buttar giù qualcosa. E che cosa non ti entra dentro con quel caffè! L'intero mattino, il mattino di quel giorno e a volte anche quello perduto della vita.

Se tu fossi stato seduto da bambino a quel tavolo, quante navi non sarebbero passate sul mare di ghiaccio della lastra di marmo!

Avresti saputo che aspetto ha il Mar di Marmara. Lo sguardo fisso su un iceberg o su una vela, avresti bevuto un sorso per il papà e uno per lo zio e uno per il fratello: fino all'orlo grosso della tua tazza, larga prealpe su cui far riposar le labbra, e lentamente sarebbe venuta fluttuando la panna... Com'è diventato debole nel frattempo il tuo ribrezzo. E come si svolge ora rapida e igienica la procedura: bevi, non inzuppi, non spezzetti. Insonnolito, allunghi la mano verso la

madeleine nel cestino del pane, la spezzi e non ti accorgi neppure di come ti rattristi il non poterla spartire.

Falerno e baccalà.

Digiuno è iniziazione a molti misteri, non per ultimo al mistero del mangiare. E se la fame è il migliore dei cuochi, il digiuno è il re fra i migliori. Lo conobbi un pomeriggio a Roma, dopo aver passeggiato di fontana in fontana, dopo essermi arrampicato di scalinata in scalinata. Ero sulla via di casa, verso le quattro, a Trastevere, dove le strade sono larghe e miseri gli edifici. C'era abbondanza di taverne lungo il tragitto. Io però mi figuravo una sala ombrosa, pavimenti rivestiti di marmo, tovaglie bianche come neve e posate d'argento, la sala da pranzo di un grande albergo insomma, dove a quell'ora avrei avuto la probabilità d'essere l'unico ospite.

Il letto del fiume era asciutto, nuvole di polvere passavano sull'isola Tiberina, e sull'altra riva mi accolse la smorta via Arenula. Non contai le osterie che mi lasciai alle spalle. Il fatto è che più affamato diventavo, meno quelle mi sembravano invitanti o anche solo tali da poter osare metterci piede. Qui sfuggii gli avventori le cui voci uscivano fin sulla strada, lí il sudicio d'una tenda che oscillava sulla soglia d'una porta; infine sgusciai furtivo davanti alle mescite successive, sicuro com'ero che ogni occhiata non avrebbe che accentuato la mia repulsione. Vi si aggiunse - assai diversa dalla fame - una crescente reattività nervosa; non un posto che mi sembrasse abbastanza appartato, non una pietanza abbastanza genuina. E non che mi figurassi fantasmagorie delle più raffinate prelibatezze, caviale, aragoste, beccaccini, no, mi sarei accontentato, appunto, anche della cosa più modesta, della più semplice. Mi si stava prospettando, lo sentivo, l'occasione irripetibile di mandare i miei sensi, che di solito tenevo al guinzaglio, a esplorar come cani le pieghe e le forre della più inappariscente crudité, dei meloni, del vino, dei pani dozzinali, delle noci, per snidare in loro un aroma mai provato.

S'eran fatte le cinque quando mi trovai in un vasto slargo irregolarmente lastricato, la piazza Montanara. Uno degli stretti vicoli che vi sbucavano mi parve indicare proprio la mia direzione. Perché a quel punto mi era ormai sembrato di capire che la cosa più intelligente da fare sarebbe stata quella di tornare alla mia camera e di comperarmi qualcosa da mangiare sotto casa.

Quand'ecco che mi colpì il chiarore d'una finestra illuminata, la prima di quella sera. Era un'osteria in cui la luce era stata accesa prima che nelle abitazioni e nei negozi. Dalla finestra si scorgeva un unico ospite che si stava giusto alzando per andarsene. D'un tratto mi sembrò di doverne prendere il posto. Entrai e mi sedetti in un angolo:

e ora, all'improvviso, mi fu indifferente la qualità, mentre poco prima sarei stato ancora il più schizzinoso, il più irresoluto. Un ragazzo si limitò a chiedermi la quantità; quale vino vi si bevesse sembrava scontato. Cominciai a sentirmi solo e così tolsi di tasca la nera bacchettina magica che già tanto spesso aveva evocato attorno a me, con quel nome al centro, la ghirlanda delle lettere dell'alfabeto, e il cui profumo, che esalò verso la mia solitudine, si mischiò ora con quello del falerno. E mi ci persi - ghirlanda, nome, profumo, vino - finché un rumoreggiare non mi fece alzare lo sguardo.

La sala si era riempita: lavoratori dei dintorni che vi si incontravano con le mogli, molti perfino con i figli, per cenare fuori casa dopo la fine della giornata. Perché mangiavano anche, e precisamente di quel baccalà secco che era l'unica pietanza che si poteva avere. Ora vidi d'averne un piatto pieno anche davanti a me, e un brivido di ripugnanza mi corse giù per la schiena. Poi osservai meglio quella gente. Erano abitanti del quartiere, chiaramente identificabili come tali, strettamente legati fra di loro, e poiché quello era un quartiere piccolo-borghese, non si vedeva nessuno dei ceti superiori, per non parlar di stranieri. Seduto com'ero nel mio angolo, si sarebbe dovuto logicamente, per l'abbigliamento e l'aspetto, far caso alla mia presenza. E invece - stranamente - non uno sguardo che mi sfiorasse. Che nessuno si fosse accorto di me, oppure fu l'uomo del tutto perso nella dolcezza del vino che via via sempre di più divenni ad aver l'impressione di essere parte di tutti loro? Nel formulare questo pensiero fui preso d'orgoglio; mi soprafecce una grande soddisfazione. Nulla doveva più distinguermi dalla massa. Misi via la penna. Nel farlo, colsi un fruscio nella tasca. Era l'«Impero», un giornale fascista che avevo preso per strada. Mi feci portare un altro quartino di falerno, aprii il foglio, mi avolsi completamente nel suo sudicio mantello, che era imbottito degli eventi del giorno come quello della Madonna delle stelle della notte, e lentamente mi infilai in bocca un pezzo dopo l'altro di baccalà secco finché la fame fu placata.

Borsch.

Comincia con lo stendere una maschera di vapore sui tuoi tratti. Ben prima che la lingua lambisca il cucchiaino, ti lacrimano già gli occhi e ti gocciolano le narici a causa del *borsch*. Ben prima che le tue budella tendano l'orecchio e il sangue sia l'onda destinata a sommergere di spuma profumata il tuo corpo, i tuoi occhi hanno già bevuto della rossa dovizia di questa pietanza. Ora sono ciechi per tutto che non sia il *borsch* o il suo riflesso negli occhi della commensale. È la panna acida, pensi, a conferire a questa minestra il

suo denso aspetto smaltato. Forse. Però io l'ho mangiata nell'inverno di Mosca e quindi questo almeno lo so con certezza: neve c'è dentro, rossastri fiocchi fusi, cibo delle nuvole, della specie della manna che scese anch'essa un giorno da lassù. E come scioglie il getto caldo i grumi della carne, sí da stendersi infine in te come un campo dissodato dal quale puoi facilmente estirpare l'erbetta «tristezza» con tutte le radici! Lascia pure lí accanto, senza toccarla, la vodka, e non intaccare il pasticcio. Solo allora coglierai il segreto della minestra che, unica fra le pietanze, ha il dono di saziare dolcemente, di compenetrarti un po' per volta, mentre d'altre è un brusco e repentino «Basta» a scuoterti sgradevolmente tutto il corpo.

Pranzo caprese.

Era stata la famosa cocotte del villaggio di Capri, ora madre sessantenne del piccolo Gennaro, quello che picchiava quand'era ubriaca. Viveva in una casa color ocre, sul ripido pendio del monte, in mezzo a un vigneto. Venivo a cercar l'amica cui aveva dato alloggio. Sopra, da Capri, suonavano le dodici. Non si vedeva nessuno; l'orto era vuoto. Ripresi a salire i gradini lungo i quali ero appena sceso. Quand'ecco che, proprio alle mie spalle, udii la vecchia. Era sulla soglia della cucina, in gonna e camicia, indumenti dai colori sgradevoli sui quali si sarebbe invano cercata una macchia tanto erano uniformemente ed equamente sporchi. «Voi cercate la signora. È partita colla piccola»¹. Però sarebbe tornata subito. Ma questo fu solo lo spunto muovendo dal quale la voce stridula, acuta, si rovesciò in un fiotto di parole d'invito, a corredo delle quali la testa imperiosa si muoveva a ritmi che dovevano aver avuto decenni prima un significato eccitante. Sarei dovuto essere un *galantuomo* perfetto per riuscire a sottrarmi, e io non ero neppure padrone dell'italiano. Almeno questo comunque lo capii: la sua era una sollecitazione a spartire con lei il pranzo. Ora vidi anche, dentro, accanto al fornello, il marito mingherlino pescare con un cucchiaino da una scodella. Fu verso quella scodella che lei si diresse. E subito dopo mi ricomparve sulla soglia con un piatto che mi porse in mezzo a una chiacchiera ininterrotta. Io per parte mia fui abbandonato da ciò che mi restava della capacità di comprendere l'italiano. Immediatamente mi resi conto che era troppo tardi per andarmene. La mano imperiosa dalla quale presi il cucchiaino di stagno spuntò fra esalazioni d'aglio, fagioli, grasso di montone, pomodoro, cipolle e olio. Adesso voi penserete che, ingoiando quella roba, io debba essere stato strozzato dal ribrezzo e che lo stomaco non abbia sentito nulla di più urgente da fare che rigettare quell'intruglio? Quanto poco sapete della magia di quella pietanza, e quanto poco io stesso ne sapevo fino all'attimo di cui sto

parlando! Gustare quella roba fu nulla, fu solo la decisiva, ma dopo tutto insignificante fase di passaggio fra quegli altri due momenti: prima sentirne il profumo, e poi esserne travolto, catturato completamente, da capo a piedi, essere impastato da quella pietanza, esserne preso come dalle mani di quella vecchia puttana, torchiato e frizionato col suo succo: succo della pietanza o succo della donna, non avrei più saputo dirlo.

Avevo corrisposto a sufficienza all'obbligo della cortesia, ma anche al desiderio della strega, e così risalii il monte arricchito del sapere d'Odisseo quando aveva visto i suoi compagni mutati in porci.

Omelette di more.

Racconto questa vecchia storia a coloro che fossero ora tentati dai fichi o dal falerno, dal *borsch* o da un piatto contadino caprese.

C'era una volta un re che aveva tutto il potere e tutti i tesori del mondo, e che tuttavia non era felice, e diventava anzi più malinconico di anno in anno. Un giorno fece venire il suo cuoco personale e gli disse: «Mi hai a lungo fedelmente servito e apparecchiato la tavola con i manicaretti più prelibati, e quindi ti apprezzo. Ora però desidero una prova estrema della tua arte. Devi farmi un'omelette di more come quella che ho assaporato cinquant'anni fa, nella mia primissima gioventù. Allora mio padre era in guerra con il suo malvagio vicino d'Oriente. Quello aveva vinto e noi dovemmo fuggire. Fuggimmo giorno e notte, mio padre e io, finché capitammo in una foresta oscura. Ci perdemmo ed eravamo prossimi a morire di fame e di stanchezza quando ci imbattemmo finalmente in una capanna. Ci abitava una vecchina che ci invitò gentilmente a riposare mentre lei si dava da fare attorno al fornello, e dopo un poco ecco davanti a noi l'omelette di more. Non ne avevo portato alle labbra che il primo boccone, che mi sentii mirabilmente consolato e mi fluì nel cuore nuova speranza. Allora ero un bambino immaturo, e a lungo non pensai più al beneficio di quella squisita pietanza. Quando poi, più tardi, la feci cercare in tutto il mio regno, non si trovò né la vecchina né qualcuno che sapesse preparare l'omelette di more. Ora, se esaudirai questo mio ultimo desiderio, farò di te il mio genero e l'erede del regno. Se però non saprai soddisfarmi, dovrai morire».

Il cuoco rispose così: «Signore, allora fate pure chiamare subito il boia. Perché io conosco bene il segreto dell'omelette di more e di tutti gli ingredienti, dalla comune peperella fino al nobile timo. So benissimo la formula che bisogna pronunciare mescolando, e che il frullino di legno di bosso deve essere girato sempre verso destra affinché alla fin fine non renda vana ogni fatica. Ciò nonostante, mio re, io dovrò morire. Ciò nonostante la mia omelette non ti piacerà.

Perché come vuoi che io possa condirla con tutto ciò con cui tu l'hai allora assaporata: il pericolo della battaglia e l'attenzione vigile dell'inseguito, il calore del focolare e la dolcezza del riposo, l'ambiente estraneo e l'incertezza dell'avvenire?»

Così parlò il cuoco. Il re, invece, tacque per un po', ma si dice che, non molto dopo, lo abbia dimesso dal suo servizio carico di doni.

Romanzi gialli, in viaggio

Pochissimi leggono in treno i libri che hanno a casa sullo scaffale, e preferiscono acquistare ciò che si offre loro all'ultimo momento. Diffidano, a ragione, dell'effetto di volumi da tempo preparati. Inoltre ci tengono forse a fare il loro acquisto proprio attingendo al carrello ornato di bandierine variopinte sull'asfalto del marciapiede. Ognuno conosce del resto il culto al quale invita. Ognuno ha allungato almeno una volta la mano verso quei volumi impilati e barcollanti, non tanto per il piacere di leggere quanto con l'oscura sensazione di far qualcosa di grato agli dèi della ferrovia. Sa che le monete sacrificate su quell'ara lo raccomandano alla clemenza del dio della caldaia che rosseggia nella notte, delle najadi del fumo che caracollano sopra il treno, e del demone dei sobbalzi cadenzati, signore di tutte le ninnenanne. Li conosce tutti per averli sognati, inoltre conosce la successione di mitiche prove e perigli che si è raccomandata allo spirito del tempo sotto specie di «viaggio in treno» e l'imprevedibile fuga di soglie spaziali e temporali lungo le quali il viaggio procede, a cominciare dal famoso «Troppo tardi» di chi, archetipo di tutti i ritardi, è rimasto a terra, fino alla solitudine nello scompartimento, al timore di perdere la coincidenza, alla paura dell'atrio ignoto in cui ci s'inoltra. Ignaro, si sente coinvolto in una gigantomachia e guarda a se stesso come al testimone muto della lotta fra gli dèi della ferrovia e delle stazioni.

Similia similibus. La sua salvezza sta nello stordire l'una paura con l'altra. Fra le pagine tagliate di fresco dei romanzi polizieschi cerca le apprensioni oziose, in un certo senso virginali che potrebbero aiutarlo a superare quelle arcaiche del viaggio. Lungo questa strada potrebbe perfino scadere nella frivolezza e fare di Sven Elvestad e del suo amico Asbjörn Krag, di Frank Heller e del signor Collins i suoi compagni di viaggio. Ma questa vivace compagnia non è fatta per il gusto d'ognuno. Forse è preferibile, anche come omaggio all'orario ferroviario, un accompagnatore più puntuale come Leo Perutz, autore di quei racconti fortemente ritmati e sincopati le cui stazioni si passano al volo, con l'orologio alla mano, come i buchi di provincia che sono lungo il percorso; o uno che abbia maggior comprensione per l'incertezza del futuro verso cui ci si muove e per gli enigmi irrisolti

che si son lasciati alle spalle: e in tal caso si vorrà viaggiare assieme a Gaston Leroux e, con il *Fantasma dell'Opera* e il *Profumo della dama in nero*, ci si sentirà presto come un passeggero del *Treno fantasma* che è velocissimamente passato l'anno scorso per le scene tedesche. Oppure si pensi a Sherlock Holmes e al suo amico Watson, e a come saprebbero valorizzare con la loro presenza l'ambiente, familiare e inquietante insieme, d'uno scompartimento di seconda classe, quali passeggeri immersi entrambi nel loro silenzio, l'uno dietro il paravento d'un giornale, l'altro dietro un sipario fatto di nuvole di fumo. Può darsi tuttavia che tutte queste spettrali figure si dissolvano nel nulla dinanzi all'immagine che dagli indimenticabili libri polizieschi di A. K. Green vediamo emergere dinanzi a noi quale ritratto della loro autrice. Bisogna figurarsela come un'anziana signora in mantellina con cappuccio che sa orientarsi fra le intricate parentele delle sue eroine con la stessa disinvoltura con cui si muove negli enormi, scricchiolanti armadi in cui, secondo il proverbio inglese, ogni famiglia conserva il suo scheletro. Le sue storie brevi hanno giusto la lunghezza della galleria del Gottardo, e i suoi grandi romanzi - *Porte chiuse*, *La casa misteriosa* - sbocciano alla luce schermata di violetto dello scompartimento come le viole del pensiero.

Fin qui si è detto di ciò che la lettura dà al viaggiatore. Ma che cosa dire di ciò che il viaggio dà al lettore? Dove mai, altrove, egli può immergersi talmente nella lettura e sentire con altrettanta certezza l'esistenza del suo eroe frammischiarsi alla propria? Il suo corpo non è forse la spola che si insinua instancabile, alla cadenza delle ruote, nel libro del destino del suo eroe?

Sulla carrozza postale non si leggeva e non si legge in automobile. La lettura da viaggio è connessa con l'uso del treno come la sosta nelle stazioni. Non per nulla, notoriamente, molte stazioni assomigliano a cattedrali. Noi però, quando, avvolti per un paio d'ore come da uno scialle svolazzante dal paesaggio che passa veloce, sentiamo scorrere lungo le nostre schiene i brividi della tensione e i ritmi delle ruote, preferiamo riservare la nostra gratitudine ai piccoli altari mobili dai vivaci colori che un chierico della curiosità, della distrazione e del sensazionalismo sospinge strillando lungo i treni.

Crisi del romanzo

A proposito di *Berlin Alexanderplatz* di Döblin

Nella prospettiva dell'epica l'esistenza è un mare. Non vi è nulla di più epico del mare. Naturalmente si possono assumere verso il mare comportamenti molto diversi. Per esempio ci si può sdraiare sulla spiaggia, ascoltare la risacca e raccogliere le conchiglie che essa porta. È quello che fa il poeta epico. Si può anche viaggiare per mare. Per molti scopi e senza uno scopo. Si può fare un viaggio e poi, una volta raggiunto il mare aperto, senza nessuna contrada all'orizzonte, percorrere mare e cielo. È quello che fa il romanziere. Egli è veramente solitario, silenzioso. Mentre l'uomo epico si limita a riposarsi. Nell'epos il popolo riposa dopo il lavoro quotidiano; ascolta, sogna e raccoglie. Il romanziere si è distaccato dal popolo e da ciò che esso fa. La culla del romanzo è l'individuo nella sua solitudine, che non sa più pronunciarsi in forma esemplare sulle sue faccende più importanti, non ha nessuno che lo consigli e non può dare consigli a nessuno. Scrivere un romanzo significa rappresentare la vita umana in modo da spingere all'estremo l'incommensurabile. Per capire che cosa separa il romanzo dall'epos vero e proprio basta pensare ai poemi omerici o a quello di Dante. La tradizione orale, che è patrimonio dell'epica, è di natura diversa da ciò che costituisce la sostanza del romanzo. Il fatto che il romanzo non derivi dalla tradizione orale né confluisca in essa è ciò che lo distingue da tutte le altre forme di prosa (fiaba, leggenda, proverbio, farsa). Ma soprattutto dal racconto, che nella prosa rappresenta l'essenza epica nella forma più pura. Si può ben dire che nulla contribuisce tanto al pericoloso ammutolire dell'uomo interiore, nulla uccide così radicalmente lo spirito del narrare come lo spazio che la lettura dei romanzi viene sfrontatamente a occupare nell'esistenza di tutti noi. È quindi la voce del narratore nato, quella che si esprime in questo modo contro il romanziere: «Non intendo neanche parlare del fatto che io intendo l'emancipazione dell'opera epica dal libro utile ... utile soprattutto relativamente al linguaggio. Il libro è la morte dei linguaggi reali. All'epico che scrive soltanto sfuggono le più importanti forze formatrici del linguaggio». Flaubert non avrebbe parlato così. Questa tesi è di Döblin. Egli l'ha sviluppata molto ampiamente nel primo

annuario della sezione letteraria dell'Accademia prussiana delle arti, e la sua *Struttura dell'opera epica* è un magistrale contributo e documento di quella crisi del romanzo che comincia con quella restaurazione dell'epica che incontriamo dappertutto e persino nel teatro. Chi riflette su questo saggio di Döblin non ha più nessun bisogno di indugiare sui segni esteriori di questa crisi, di questo rafforzarsi e radicalizzarsi della tendenza epica. La valanga di romanzi biografici e storici non lo sorprende più affatto. Il teorico Döblin, lungi dal limitarsi ad accettare questa crisi, si mette alla sua testa e si identifica con la sua causa. Il suo ultimo romanzo mostra che nella sua attività creativa teoria e prassi si corrispondono perfettamente.

Ma nulla è più istruttivo che confrontare questo atteggiamento di Döblin con quello ugualmente sovrano, tradotto in pratica con lo stesso coraggio, ugualmente esatto, eppure completamente opposto, che André Gide ha recentemente rivelato nel suo *Falsari*. Il contrasto di queste due intelligenze critiche esprime con la massima chiarezza la situazione attuale dell'epica. In questo commento autobiografico del suo ultimo romanzo Gide sviluppa la teoria del «romanzo puro». In esso Gide ha cercato, con la massima sottigliezza immaginabile, di eliminare ogni narrazione semplice, piana, rettilinea (tutte le grandezze epiche di primo grado) a favore di procedimenti ingegnosi, puramente romanzeschi (e cioè, in questo caso, anche romantici). La posizione dei personaggi rispetto a ciò che accade, la posizione del poeta rispetto a loro e alla sua tecnica, tutto ciò deve diventare elemento del suo stesso romanzo. In breve, questo «romanzo puro» è esclusivamente, puramente interno, non conosce un di-fuori, e quindi è il polo opposto di quel comportamento epico puro che è il narrare. L'ideale gidiano del romanzo è il romanzo scritto puro (in precisa antitesi a Döblin). Egli mantiene forse per l'ultima volta le posizioni di Flaubert. E non può stupire se nel saggio di Döblin si trova anche la più decisa replica a questo comportamento che si possa immaginare. «Si metteranno le mani nei capelli, se consiglio agli autori di essere, nei loro componimenti epici, decisamente lirici, drammatici, diciamo pure riflessivi. Ma io insisto su questo punto».

Quanto intrepidamente lo abbia fatto, è indicato, tra l'altro, dallo smarrimento di certi lettori davanti al suo nuovo libro. Ora è vero che raramente si è raccontato in questo modo, raramente onde così alte di eventi e reazioni hanno messo alla prova la pazienza del lettore, che mai come ora gli spruzzi del linguaggio realmente parlato lo avevano bagnato fino al midollo. Ma non era necessario usare a questo proposito termini tecnici, parlare di *dialogue intérieur* o richiamarsi a Joyce. In realtà si tratta di qualcosa di completamente diverso. Il principio stilistico di questo libro è il montaggio. Compagno nel testo stampati piccolo-borghesi, scandali, disgrazie, fatti sensazionali del

1928, canzoni popolari, inserzioni. Il montaggio manda in pezzi il «romanzo», sia nella struttura come anche stilisticamente, e schiude nuove possibilità, molto epiche. Anzitutto da un punto di vista formale. Il materiale del montaggio non è affatto arbitrario. Il vero montaggio si basa sul documento. Nella sua lotta fanatica contro l'opera d'arte il dadaismo si è alleato con la vita quotidiana per il suo tramite. Per primo (anche se in modo incerto) ha proclamato l'onnipotenza dell'autentico. Nei suoi momenti migliori il cinema ha fatto atto di abituarci a esso. Qui esso è diventato per la prima volta strumento dell'epica. I versi della Bibbia, le statistiche, le canzoni di successo sono i mezzi con cui Döblin conferisce autorità allo svolgimento epico. Corrispondono ai versi stereotipati dell'epica antica.

Questo montaggio è così fitto che l'autore riesce difficilmente a prendere la parola. Si è riservato le presentazioni dei capitoli, che assomigliano alle canzoni dei cantastorie; per il resto non ha fretta di farsi sentire. (Ma dirà ancora la sua). È sorprendente quanto sta dietro ai suoi personaggi prima di rischiare di chiedere loro ragione di quello che stanno facendo. Si avvicina alle cose cautamente, lentamente, come si conviene al poeta epico. Ciò che accade, anche la cosa più improvvisa, appare come preparato di lontano. Ma in questo suo modo di comportarsi è ispirato dallo stesso spirito della lingua berlinese. Lento è il tempo del suo movimento. Poiché il berlinese parla come intenditore e con amore per il modo in cui parla. Lo degusta. Quando impreca, schernisce e minaccia, vuol farlo con calma, col tempo dovuto, proprio come quando fa colazione. Glassbrenner ha sottolineato l'aspetto drammatico del berlinese. Qui è misurato in tutta la sua profondità epica; la navicella della vita di Franz Biberkopf ha un carico molto pesante, eppure non va a fondo. Il libro è un monumento del berlinese, poiché il narratore non ha attribuito alcun valore a un rapporto con la città come quello che caratterizza l'arte regionale, pubblicitaria. Egli parla dalla città. Berlino è il suo megafono. Il suo dialetto è una delle forze che si volgono contro la chiusura del vecchio romanzo. Poiché questo libro non è chiuso. Ha la sua morale, che arriva persino a interessare un po' il berlinese. (Già l'*Abraham Tonelli* di Tieck aveva dato libero sfogo alla lingua sciolta del berlinese, ma finora nessuno aveva osato curarla).

Vale la pena di vedere come è curato Franz Biberkopf. Che cosa gli capita? - Ma, anzitutto: perché il libro si intitola *Berlin Alexanderplatz*, e *La storia di Franz Biberkopf* è solo il sottotitolo? Che cos'è l'*Alexanderplatz* a Berlino? È il luogo dove da due anni in qua avvengono le trasformazioni più violente, draghe e bulldozer sono continuamente in attività, il suolo trema per i loro colpi, per le colonne degli autobus e per la metropolitana, dove le viscere della

capitale, i cortili intorno al Georgenkirchplatz si sono aperti più in profondità che altrove, e dove più silenziosamente che altrove si sono conservati quartieri degli anni novanta, negli intatti labirinti intorno alla Marsiliusstraße (dove i segretari della sezione stranieri della polizia stanno rinchiusi in un casermone), intorno alla Kaiserstraße (dove di sera le puttane continuano nella loro vecchia routine). Nessuna industria; soprattutto commercio; piccola borghesia. E poi il suo negativo sociologico: i furfanti, che sono incrementati dai disoccupati. Uno di loro è Biberkopf. Lascia il carcere di Tegel come disoccupato, per un certo tempo vive onestamente, mette su una bancarella, ricade ed entra a far parte della banda Pums. Mille metri, l'area in cui si muove, intorno alla piazza, la vita di Biberkopf non ha un raggio maggiore. L'Alexanderplatz governa la sua vita. È un governatore crudele, se vogliamo. Assoluto. Poiché il lettore dimentica tutto ciò che esiste accanto e fuori della piazza, impara a sentire la sua vita in questo spazio, e quanto poco se ne sapeva prima. È qualcosa di completamente diverso da quello che si immagina il lettore che tira fuori quest'opera dall'armadio di mogano. Non ha affatto il sapore del «romanzo sociale». Qui nessuno passa la notte all'addiaccio. Tutti hanno sempre una stanza. E neanche lì si incontra mentre vanno in cerca di una stanza. Persino il primo del mese sembra aver perduto i suoi terrori, intorno all'Alexanderplatz. La gente è miserabile, certamente. Ma è miserabile nella sua stanza. Che cosa significa questo? Perché ciò avviene?

Ciò significa due cose. Qualcosa di grande, e una limitazione. Qualcosa di grande: poiché in effetti la miseria non è come se l'immagina l'ingenuo. O perlomeno la miseria reale, diversamente da quella paventata. Non solo gli uomini, anche la povertà e la miseria devono fare il passo secondo la gamba, devono vedere di campare. Anche i loro agenti, amore e alcool, talvolta si ribellano. E non c'è nulla di così cattivo che non ci si possa convivere per qualche tempo. In questo libro la miseria presenta la sua faccia gioviale. Si siede con gli uomini allo stesso tavolo, ma non per questo il discorso si interrompe, ci si riacomoda e si continua a mangiare con gusto. È questa una verità di cui il nuovo naturalismo da strapazzo non vuole sentir parlare. Doveva venire un grande narratore, per aiutarla a riconquistare i propri diritti. Si dice di Lenin che una sola cosa egli odiò più fanaticamente della stessa miseria: venire a patti con essa. In effetti è un atteggiamento borghese: non solo nelle piccole, meschine forme della sciatteria, ma anche in quelle grandi della saggezza. In questo senso la storia di Döblin è borghese, e in un modo assai più restrittivo che se fosse tale per tendenza e intenzione, è borghese nella sua origine. Ciò che qui riappare con tutto il suo fascino e la sua forza è il grande miracolo di Charles Dickens, dove borghesi e delinquenti

sono così bene affiatati tra loro perché hanno i loro interessi (ancorché opposti) in uno stesso mondo. Il mondo di questi furfanti è omogeneo a quello borghese; la via percorsa da Franz Biberkopf da ruffiano a piccolo borghese descrive solo una metamorfosi eroica della coscienza borghese.

Il romanzo è come il mare, qualcuno potrebbe rispondere alla teoria del «romanzo puro». Non ha altra purezza che quella del sale. Ora, che cos'è il sale di questo libro? Ma il sale epico si comporta come quello minerale: rende durevoli le cose con cui si unisce. E la durata è un criterio dell'epica in modo del tutto diverso che per le altre opere della poesia. Durata non nel tempo, ma nel lettore. Il vero lettore legge l'epica per «ritenere». E di questo libro egli ritiene certamente due cose: la storia del braccio e la faccenda di Mieze. Che cosa fa Franz Biberkopf perché lo si investa con un'automobile, in modo che perda un braccio? E perché gli si porta via e gli si uccide l'amica? La risposta si trova già nella seconda pagina del libro: «Perché dalla vita pretende di più che un pezzo di pane». In questo caso non si tratta di ricchi cibi, di denaro o di donne, ma di molto peggio. Ciò che vuole la sua grande bocca è qualcosa di informe. È divorato dalla fame del destino, questa è la realtà. Quest'uomo non può fare a meno di chiamare continuamente il diavolo; non c'è da stupirsi se il diavolo viene continuamente e vuole portarselo via. Come questa fame di destino sia placata, placata per la vita, e come ceda il posto alla sobrietà che si accontenta del pezzo di pane, come il briccone diventi saggio, è appunto lo sviluppo della vicenda. Alla fine Franz Biberkopf non ha più destino, e cioè ha imparato a vivere. Döblin ha reso indimenticabile questa maturazione del suo Franz valendosi di un espediente geniale. Come gli ebrei nella cerimonia della maggioranza religiosa fanno conoscere al bambino il suo secondo nome, che fino allora è tenuto segreto, così Biberkopf dà a Franz un secondo nome. D'ora in poi si chiamerà Franz Karl. Ma nello stesso tempo a questo Franz Karl che diventa secondo portiere in una fabbrica è capitato qualcosa di singolare. E non ce la sentiamo di giurare che ciò non sia sfuggito a Döblin, anche se egli sorveglia così attentamente il suo eroe. Poiché qui Franz Biberkopf ha cessato di essere una figura esemplare, ed è stato assunto, vivente, nel cielo dei personaggi di romanzo. In questo cielo - la piccola portineria - speranza e ricordo lo consoleranno del suo fallimento. Ma noi non lo seguiamo nella sua portineria. Poiché questa è la legge formale del romanzo: non appena l'eroe ha provveduto a se stesso, la sua vita non ci serve più. È se questa verità viene alla luce nel modo più grandioso e inesorabile nell'*Educazione sentimentale*, la storia di Franz Biberkopf è l'educazione sentimentale del briccone. La forma estrema, vertiginosa, ultima, più avanzata del vecchio romanzo di formazione

borgnese.

Gabriele Eckehard, *Il libro tedesco nel periodo del barocco*

È raro che i collezionisti si presentino al pubblico come tali. Desiderano passare per scienziati, per esperti, all'occorrenza anche per proprietari, ma molto di rado per ciò che pure soprattutto sono: per amatori. La discrezione usa essere il loro lato più forte, la franchezza il più debole. Quando un grande collezionista pubblica il sontuoso catalogo dei suoi tesori, esibisce bensì una collezione, ma solo in casi rarissimi il suo genio collezionistico. Rispetto a queste regole, il presente libro costituisce una lodevole eccezione. Senza essere proprio un catalogo, illustra una delle più imponenti collezioni private di opere della letteratura barocca tedesca; senza essere proprio una storia dell'origine della collezione, menziona gli impulsi da cui è nata. Si parla spesso e volentieri del «rapporto personale» che un collezionista avrebbe con i suoi oggetti. Ma a ben guardare questo modo di dire pare creato più che altro per banalizzare l'atteggiamento che vorrebbe lodare, per prospettarlo come non impegnativo, come frutto di un qualcosa di simpaticamente capriccioso. Nondimeno è una definizione fuorviante. I collezionisti sono forse capricciosi, però nel senso del francese *lunatique*: secondo le «lune» della luna. Forse sono un giocattolo, ma nelle mani d'una dea, e cioè della *tyche*. Però la definizione più azzeccata della comunità degli autentici collezionisti è quella dei fedeli del caso, degli adoratori del caso. Non solo perché sanno benissimo che le loro proprietà devono il meglio al caso, ma anche perché vanno essi stessi a caccia, nelle loro proprietà, delle tracce del caso, perché sono fisiognomici convinti che non vi è nulla che possa capitare alle cose di tanto stravagante, imprevedibile, inavvertito da non lasciarvi le sue tracce. Sono queste tracce che essi inseguono: e l'impronta che colgono dell'accaduto li ricompensa mille volte dell'irrazionalità dell'evento in sé.

Tutto questo per far capire perché fa onore alla collezionista e non solo all'autrice di questo libro se la definiamo una seguace della fisiognomica. Ciò che riporta della rilegatura, del tipo di stampa, dello stato di conservazione, del prezzo e della diffusione delle opere con cui ha a che fare sono altrettante trasformazioni di circostanze casuali in espressioni mimiche. Parlare dei libri come fa lei è il privilegio del collezionista. Speriamo che all'esempio che è qui dato, fino alla veste

tipografica e all'illustrazione, ne seguano tanti altri, quanti sono stati invece pochi quelli che lo hanno preceduto. E che fra questi pochi il migliore, ovvero Karl Wolfskehl, sia un amante del barocco, dimostra che per l'autentico collezionista di libri vi sono pochi oggetti altrettanto adeguati al suo amore quali appunto i libri del periodo barocco tedesco.

Processi alle streghe

Di streghe avete sentito parlare per la prima volta nella fiaba di Hansel e Gretel. E che idea ve ne siete fatti? Di una donna dei boschi cattiva e pericolosa che vive da sola e dalla quale è meglio stare alla larga. Sicuramente non vi siete scervellati per sapere quali rapporti la strega abbia con il diavolo o con il buon Dio, da dove provenga, che cosa faccia o non faccia. Ed esattamente come voi per secoli gli uomini hanno pensato le stesse cose a proposito delle streghe. Come i bambini credono nelle fiabe, così nella maggior parte dei casi loro hanno creduto nelle streghe. Ma così come è difficile che i bambini, anche quelli più piccini, confondano la propria vita con le fiabe, altrettanto difficilmente in quei secoli gli uomini hanno pensato di adattare alla vita quotidiana la credenza nelle streghe. Si sono limitati a proteggersi da queste ultime con segni molto semplici, come un ferro di cavallo posto sull'uscio, un'immagine sacra o comunque una formula di scongiuro nascosta sul petto, sotto la camicia. Così fu nell'antichità, e le cose non mutarono granché o comunque non peggiorarono con l'avvento del cristianesimo. Esso infatti si opponeva alla credenza nelle forze del male. Cristo aveva sconfitto il diavolo, era sceso all'inferno; i suoi seguaci non avevano perciò nulla da temere dalle forze malefiche. Tale per lo meno era la fede dei primi cristiani. Naturalmente anche allora esistevano delle donne malfamate, ma erano soprattutto sacerdotesse, divinità pagane, e nelle loro virtù magiche non si credeva poi granché. Si aveva piuttosto compassione di loro, in quanto il diavolo le aveva talmente turlupinate da indurle ad attribuirsi dei poteri sovrannaturali. Tutto questo però mutò radicalmente durante pochi decenni, verso il 1300 d.C., senza che nessuno sappia spiegarne i motivi in modo certo. Comunque è incontestabile che, dopo che per secoli la credenza nelle streghe era coesistita con tutte le altre superstizioni, causando le stesse sciagure delle altre, verso la metà del XIV secolo si cominciò a subodorare streghe e stregoneria in ogni dove e, poco dopo, a dare quasi ovunque la caccia alle streghe. Di colpo era stata imbastita una vera e propria teoria a proposito delle streghe e della loro attività. Di colpo tutti pretendevano di conoscere esattamente che cosa esse facessero nei loro sabba, di che poteri disponessero e contro chi si

scagliassero. Come ho già detto, probabilmente non si potrà mai appurare pienamente come si sia arrivati a tanto. Il poco che noi conosciamo sulle cause di tale fenomeno è perciò tanto più sorprendente.

Tutti noi crediamo che la superstizione sia qualche cosa che è diffusa e maggiormente radicata soprattutto tra la gente semplice. La storia della credenza nelle streghe ci mostra che invece non sempre è stato così. Proprio il XIV secolo, in cui questa credenza si è manifestata nella sua forma più ostinata e pericolosa, è stata l'epoca di un grande sviluppo delle scienze. Erano cominciate le crociate; e con loro arrivarono in Europa le nuove teorie scientifiche, soprattutto riguardo alle scienze naturali, in cui allora gli arabi erano maestri. E per quanto inverosimile ciò possa sembrare, fu proprio questa nuova scienza della natura a incrementare notevolmente la credenza nelle streghe. Le cose andarono nel modo seguente: nel Medioevo le scienze naturali puramente speculative o descrittive, che oggi chiamiamo teoretiche, non erano ancora separate dalle scienze applicate, per esempio dalla nostra tecnica. A quell'epoca, queste scienze naturali applicate equivalevano invece alla magia, o perlomeno le erano molto prossime. Della natura si sapeva ben poco. Chi la indagava e cercava di sfruttarne i poteri nascosti passava per mago. E tale magia era ammessa purché non si prefiggesse opere malefiche, e - per distinguerla dalla magia nera - veniva chiamata semplicemente bianca: la magia bianca. Così in quel periodo ogni nuova conoscenza sulla natura finiva per tornare - più o meno direttamente - a profitto della fede nella magia, negli influssi astrali, nell'arte di fabbricare l'oro e in altre cose del genere. A questo punto, però, con l'interesse per la magia bianca si accrebbe anche quello per la negromanzia.

Le teorie naturalistiche non furono però le sole, tra le scienze, a favorire lo sviluppo dell'orrenda credenza nelle streghe. Per i filosofi dell'epoca - che allora erano esclusivamente ecclesiastici - la fiducia nella magia nera e la sua pratica comportarono tutta una serie di questioni che, a volte, noi oggi stentiamo a comprendere e che, una volta comprese, ci fanno rizzare i capelli. Si trattava ad esempio anzitutto di verificare scrupolosamente quali differenze esistessero tra la magia praticata dalle streghe e le altre arti negromantiche. Che tutti i maghi cattivi fossero indistintamente degli eretici, cioè gente che non credeva in Dio o che non vi credeva al modo giusto, era chiaro da tempo, e i papi l'avevano più volte ribadito. Adesso però si voleva sapere in che cosa le streghe e i maghi si distinguessero dagli altri negromanti. E a tale scopo gli studiosi hanno almanaccato ogni sorta di ipotesi, il che avrebbe forse potuto essere più insensato e strano che terribile se, un secolo dopo che i processi alle streghe avevano raggiunto il loro punto culminante, non fossero arrivati due uomini

che presero molto sul serio tutte quelle elucubrazioni, le raccolsero, le confrontarono, ne trassero le dovute conseguenze e le utilizzarono per dare le dovute istruzioni sul modo di appurare minuziosamente la verità a proposito di quanti fossero stati accusati di stregoneria. Questo libro è il cosiddetto *Martello delle streghe*, e probabilmente nessun altro scritto ha contribuito alla sventura degli uomini più dei tre densi tomi che lo compongono. Come stavano dunque le cose - secondo quegli studiosi - a proposito delle streghe? Il punto essenziale era che esse dovevano aver stretto un vero e proprio patto con il diavolo. Dovevano aver rinnegato Dio e promesso obbedienza cieca al diavolo. Quanto al diavolo, pare che in cambio egli avesse promesso loro ogni sorta di benefici (terreni, naturalmente) e che però, essendo il diavolo il padre di ogni menzogna, egli non abbia mantenuto quasi mai quelle promesse e che altrettanto succederà in futuro. E non si finiva più di enumerare le ignominie di cui le streghe erano capaci grazie al potere del diavolo, i modi di realizzarle in concreto e i riti o comportamenti che esse erano tenute a osservare. Quelli di voi che hanno visto lo Hexentanzplatz, ossia il luogo di tregenda delle streghe situato nei pressi di Thale con la Walpurgishalle e quelli che hanno avuto per le mani un libro sulle leggende dello Harz sapranno già molte cose, e qui non starò a dirvi né del Blockberg, dove pare che le streghe si dessero convegno il 1° di maggio, né della loro cavalcata su di un manico di scopa a bordo del quale pare che esse fuoriuscissero dai camini, ma preferisco ricordarvi alcune cose strane che forse non avete ancora letto neppure nei vostri libri di leggende. Quando dico strane, intendo dire strane per noi. Infatti, trecento anni fa la gente trovava normalissimo che una strega, nelle campagne, alzando la mano contro il cielo, potesse far scatenare un temporale con tanto di grandine contro il raccolto o che con il semplice sguardo essa potesse stregare le mucche facendo fuoriuscire sangue anziché latte dalle loro mammelle, o che potesse perforare un salice facendo sgorgare latte o vino dalla sua corteccia, oppure che potesse trasformarsi in gatto, lupo o corvo. Così, una volta, una donna che fosse stata sospettata di stregoneria poteva cercare di fare qualunque cosa: ogni sua parola o gesto non faceva che confermare il sospetto che gravava su di lei. E tutto ciò che accadeva in casa o in campagna, nei discorsi o nei fatti, nelle cerimonie religiose o nelle rappresentazioni teatrali poteva essere messo in relazione con la stregoneria dai malevoli, dagli sciocchi o dai pazzi. E ancora oggi, in tedesco, parole come *Hexenbutter* (per indicare le uova di rana), *Hexenringe* (per designare i cerchi formati dai funghi), *Hexenschwamm*, *Hexenmehl*¹ eccetera, attestano come le più innocenti cose della natura siano state messe in rapporto con tale credenza. Comunque, se volete leggere un breve compendio e, in un certo senso, anche una guida che vi illustri la vita

delle streghe, dovete farvi dare il *Macbeth* di Shakespeare. Lì vedrete anche che il diavolo veniva immaginato come un signore severo al quale ogni strega doveva render conto dei brutti tiri o anche dei misfatti da lei compiuti in suo nome. Ciò che nel *Macbeth* viene detto delle streghe era noto a chiunque, a quei tempi, anche alla persona meno istruita. I filosofi, ovviamente, conoscevano poi chissà quante altre cose. Loro potevano fornire dimostrazioni dell'esistenza delle streghe, talmente illogiche che oggi non le si lascerebbe passare neanche in un compito in classe di scuola media. Ecco ad esempio quanto scriveva uno di questi filosofi nel 1660: «Chi nega l'esistenza delle streghe nega anche l'esistenza degli spiriti, poiché le streghe sono degli spiriti. Ma chi nega l'esistenza degli spiriti nega anche l'esistenza di Dio, perché Dio è uno spirito. Per cui chi nega le streghe nega anche Dio». Gli errori e l'assurdità sono cose già piuttosto gravi di per sé. Ma divengono davvero pericolosi quando si vuole metterci dentro l'ordine e la logicità. Così si è verificato con la credenza nelle streghe, e per questo motivo l'ostinazione degli scienziati ha causato sventure ancora peggiori di quanto non abbia fatto la superstizione. Dei filosofi e degli studiosi di scienze naturali abbiamo già detto. Adesso però vengono i peggiori di tutti: ossia i giuristi. E così eccoci ai *processi* alle streghe, che sono la piaga più terribile di quest'epoca, insieme alla peste. Anch'essi si diffusero come un flagello, si propagarono di regione in regione, raggiunsero il punto di massima intensità per poi decrescere di nuovo momentaneamente, non risparmiando né i vecchi né i bambini, né i ricchi né i poveri, né i giuristi né i borgomastri, né i medici né gli studiosi di scienze naturali e neppure i canonici; ministri e prelati dovettero salire sul patibolo al pari degli incantatori di serpenti o degli imbonitori di fiera; per non dire delle donne - in numero enormemente maggiore - di ogni età e condizione sociale. Oggi non è più possibile appurare con precisione il numero delle vittime che in Europa furono accusate di stregoneria, ma è assodato che esse furono almeno centomila, se non un numero molto maggiore. Ho già ricordato *Il martello delle streghe*, quel libro terribile apparso nel 1487 e ristampato tantissime volte. Era un manuale in lingua latina ad uso degli inquisitori. Venivano detti inquisitori - ovvero interroganti - dei monaci incaricati direttamente dal papa e investiti di poteri speciali per combattere l'eresia. E siccome le streghe furono sempre ritenute anche eretiche, gli inquisitori dovettero occuparsi pure di loro. Ma non crediate che questo compito così esecrabile affidato a loro non fosse oggetto di invidia. C'erano infatti anche altre giurisdizioni che ardevano dal desiderio di partecipare alla caccia alle streghe. Erano la giurisdizione spirituale dei vescovi e quella laica. La peggiore delle due fu comunque la seconda. L'antico diritto ecclesiastico infatti non prevedeva assolutamente la possibilità

di bruciare le streghe, per cui per diverso tempo esse vennero punite soltanto con la scomunica e con la reclusione. Ma nel 1532 Carlo V introdusse il suo nuovo codice, la cosiddetta *Karolina*, ossia l'«Ordinamento penale del tribunale criminale». Per la stregoneria esso prevedeva la morte sul rogo. V'era pur sempre la limitazione per cui tale attività doveva aver procurato un danno effettivo. Ma per molti giuristi e per molti principi essa rappresentava una normativa ancora troppo clemente, e molti di loro preferivano attenersi al diritto sassone, secondo cui qualsiasi mago o strega poteva essere mandato al rogo anche senza aver provocato dei danni. Tutte queste giurisdizioni produssero una confusione così tremenda che non si poté più parlare né di legge né di ordine. Oltretutto le streghe erano viste come delle ossesse in cui abitava il diavolo, e quindi si credeva di doversi misurare con la superiorità del diavolo, sicché in tale lotta si riteneva lecito tutto. Non c'era nulla di tanto terribile o assurdo che non potesse essere indicato dai giuristi dell'epoca con una parola latina. La stregoneria, ad esempio, veniva chiamata un *crimen exceptum*, ossia un «delitto eccezionale», il che equivaleva a un delitto in cui all'accusato era praticamente impossibile difendersi. Egli, ad esempio, veniva trattato - dall'inizio alla fine - come colpevole. Se aveva un difensore, neanche quest'ultimo poteva fare granché, in quanto in linea di principio si riteneva che il difensore troppo solerte di un accusato di stregoneria facesse sorgere il sospetto di essere complice di stregoneria anche lui. I giuristi consideravano in generale le questioni attinenti alla stregoneria come una faccenda da specialisti, che solo loro potevano giudicare. Il principio più pernicioso al quale si attenevano a tale riguardo era quello per cui, nel crimine della stregoneria, era sufficiente la confessione del reo, anche nel caso in cui non si riuscisse a trovare alcuna prova. Tuttavia, tutti coloro che sanno che, nei processi alle streghe, la tortura è stata all'ordine del giorno, possono dire che cosa significasse a quell'epoca una simile confessione. Tra i fatti più sorprendenti della storia c'è quello che ci sono voluti più di due secoli prima che i giuristi si avvedessero che le confessioni estorte sotto tortura non hanno alcun valore. È forse perché i loro libri erano così zeppi dei più incredibili e tremendi cavilli che non poterono loro venire le idee più semplici. Tanto più facilmente credevano di aver scoperto i trucchi del diavolo. Quando ad esempio una donna accusata di stregoneria taceva ostinatamente, in quanto sapeva che qualsiasi parola, anche la più innocente, l'avrebbe resa soltanto più infelice, i giuristi parlavano di un «trisma diabolico», espressione con cui intendevano dire che il Maligno stregava l'imputata, in modo che essa non potesse più parlare. Oppure c'erano le cosiddette prove di stregoneria, con le quali a volte si cercava di abbreviare la procedura. Ad esempio la prova delle lacrime. Quando qualcuno, sotto le torture,

non piangeva dal dolore, allora si dava per provato che era assistito dal diavolo, e anche a questo riguardo ci vollero due secoli prima che i medici semplicemente si accorgessero od osassero affermare che le persone non piangono se provano dolori acutissimi. La lotta contro i processi alle streghe è stata una delle principali battaglie di emancipazione che l'umanità abbia combattuto. È cominciata nel XVII secolo e ha impiegato 100 anni, in taluni paesi anche più, per affermarsi. È cominciata, come soventissimo si verifica con queste cose, non per motivi teorici, ma per un'esigenza pratica. Alcuni principi videro in pochi anni completamente spopolarsi i propri paesi. Sotto tortura ognuno accusava sempre qualcun altro, per cui un solo processo ne poteva comportare centinaia, che si trascinavano poi per anni. Allora alcuni principi iniziarono semplicemente a vietare tali processi. E a questo punto la gente, poco alla volta, ritrovò il coraggio di riflettere. Gli ecclesiastici e i filosofi scoprirono che la credenza nelle streghe non era presente nella Chiesa antica e che Dio non poteva certo conferire al diavolo tanto potere sull'uomo. I giuristi scoprirono che non ci si poteva più affidare - come fatto sinora - a calunnie o a confessioni estorte sotto tortura. I medici si fecero avanti per dire che esistevano malattie a causa delle quali le persone si convincevano di essere maghi o delle streghe, ovviamente senza esserlo in realtà. E alla fine si fece sentire anche il buon senso, additando le innumerevoli contraddizioni presenti negli atti dei singoli processi alle streghe e nella stessa credenza nelle streghe. Di tutta la serie di libri contro i processi per stregoneria redatti in questo nuovo periodo, soltanto uno però è divenuto celebre. È quello del gesuita Friedrich von Spee, che da giovane era stato il confessore delle streghe condannate a morte. Quando, un giorno, un amico gli domandò come mai i suoi capelli si fossero tanto precocemente ingrigiti, rispose: «Perché ho dovuto accompagnare al rogo tutte quelle innocenti». Il suo libro *Die Wamungsschrift über die Hexenprozesse* [Scritto di ammonimento sui processi alle streghe] non è particolarmente sovversivo. Friedrich von Spee crede addirittura che le streghe esistano. Ma quello in cui non crede assolutamente sono le tremende fantasticherie dotte e arzigogolate con cui, per secoli, una persona qualunque poteva essere presentata come una strega o come un mago. Egli affronta lo spaventoso miscuglio di latino e tedesco delle migliaia, anzi delle decine di migliaia di oscuri atti scrivendo un'opera in cui, a ogni pagina, affiorano rabbia e commozione, e con quest'opera e con gli effetti da essa prodotti egli ha dimostrato quanto sia necessario collocare l'umanità al di sopra della dottrina e della sagacia.

Bert Brecht

V'è sempre qualcosa di insincero nel pretendere di discutere di poeti viventi in modo imparziale, sereno e obiettivo. E non solo una questione, anzi forse lo è di meno, di insincerità personale - sebbene nessuno possa impedire di essere toccato in mille forme, di cui a malapena una è accessibile al suo controllo cosciente, dall'«aura» che avvolge un contemporaneo - ma soprattutto di un'insincerità di tipo scientifico. Questo, ora non vuol dire che in tale esposizione ci si debba lasciare andare completamente e che si debba cercare la propria fortuna in una vaga sequela di associazioni, aneddoti e analogie. Al contrario, se la forma storico-letteraria rinuncia a tale esposizione, allora la forma a essa adatta è quella critica. E questa, come forma, è tanto più rigorosa, quanto più si tiene lontana da una distinzione a buon mercato, quanto più assolutamente si immischia negli aspetti propriamente attuali di un'opera. Nel caso di Brecht, per esempio, sarebbe insensato trascurare tacitamente i rischi immanenti alla sua produzione, la questione della sua posizione politica o perfino la faccenda dei plagii. Così ci si precluderebbe l'accesso alla sua produzione. È piuttosto più importante svolgere queste cose, dando quindi un'idea delle sue convinzioni teoriche, del suo modo di condurre il dialogo, perfino del suo aspetto esteriore, che dipanare le sue opere, seguendone la successione temporale, secondo contenuto, forma ed efficacia. Perciò non ci facciamo alcuno scrupolo a iniziare con il suo ultimo libro. Per uno storico della letteratura questo è certamente un errore professionale, per il critico invece quanto di più appropriato, in quanto quest'ultima opera - si chiama *Versuche* ed è apparsa presso Kiepenheuer a Berlino - è tra le più difficili da trattare di Brecht e ci obbliga, in una volta, a considerarne in modo deciso e frontale la figura nel suo complesso.

Se si volesse far confessare riguardo se stesso l'autore dei *Versuche* in modo così brusco, com'egli pretende dai suoi protagonisti, avremmo modo di sentir dire da lui: «Io mi rifiuto di utilizzare 'liberamente' il mio talento, io lo utilizzo come educatore, come politico, come organizzatore. Non c'è alcun rimprovero mosso alla mia condotta letteraria - plagiatore, rompiscatole, sabotatore -, che io non rivendicherei come nome d'onore per il mio agire non letterario,

anonimo, ma totalmente pianificato». Comunque è certo che Brecht, tra coloro che in Germania scrivono, appartiene a quella esigua minoranza che si interroga sul dove applicare il proprio talento; e lo applica solo là dove è convinto della necessità di farlo e si ritira di fronte a ogni occasione che non soddisfi queste condizioni. I *Versuche* sono dunque punti d'intervento del talento brechtiano. Il nuovo in essi è che tanti punti emergono in tutta la loro importanza, per essi il poeta si congeda dalla sua «opera» e, come un ingegnere in cerca di petrolio nel deserto comincia con delle trivellazioni, così il poeta nel deserto del presente inizia la sua attività in punti esattamente calcolati. Tali punti nel nostro caso sono il teatro, gli aneddoti, la radio. Altri verranno affrontati in seguito. «La pubblicazione dei *Versuche* - comincia l'autore - avviene in un momento in cui certi lavori non debbono più essere individuali 'esperienze vissute' (avere carattere di 'opera'), quanto piuttosto essere rivolti all'utilizzazione (trasformazione) di determinati istituti e istituzioni». Non viene proclamato un rinnovamento, sono progettate delle innovazioni. La poesia qui non si aspetta più niente da un sentimento dell'autore, che, nella volontà di trasformare questo mondo, non si sia legato a una prosaica sobrietà. Essa sa che l'unica chance rimastale è quella di divenire un prodotto secondario in un processo assai ramificato, teso alla trasformazione del mondo. Non è altro che questo. E, perciò, qualcosa di inestimabile. Ma prodotto principale è: un nuovo atteggiamento. Lichtenberg dice: «Non ciò di cui uno è convinto è importante. Importante è ciò che le sue convinzioni fanno di lui». Questo «ciò», per Brecht, significa: atteggiamento. Questo è nuovo e ciò che vi è di più nuovo è il fatto di essere apprendibile. «Il secondo saggio *Storie del signor Keuner* - dice l'autore - rappresenta un tentativo di rendere citabili i gesti». Ma a essere citabile non è solo l'atteggiamento del signor Keuner: altrettanto lo è, attraverso l'esercizio, anche quello degli allievi nel *Volo di Lindbergh*, e quello dell'egoista Fatzer. E ancora: a essere citabile in loro non è solo l'atteggiamento, ma sono citabili anche le parole che li accompagnano. Anche queste parole richiedono esercizio, cioè di essere prima ricordate e poi capite. Per primo si manifesta il loro effetto pedagogico, poi quello politico e da ultimo quello poetico.

Con questi brevi cenni avete in una sequenza forse un po' troppo fitta, tutti i motivi più importanti presenti nel lavoro di Brecht. Dopo questa «corsa iniziale» abbiamo ben il diritto di riposare un po'. Riposare significa soprattutto guardarsi intorno, nella «folla» delle sue figure e trasceglierne alcune, in cui le intenzioni dell'autore vengono più chiaramente alla luce. In primo luogo vorrei nominare il suddetto signor Keuner, che compare per la prima volta nell'ultima opera di Brecht. Da dove venga questo nome, può avere in sé la sua

spiegazione. Supponiamo quindi con Lion Feuchtwanger, un tempo collaboratore di Brecht, che si nasconda in esso la radice greca *koinos* - ciò che è comune, che riguarda tutti, che appartiene a tutti. In effetti il signor Keuner è colui che riguarda tutti, che appartiene a tutti, vale a dire il capo, la guida. Solo che lo è in modo del tutto diverso da come, oggi, solitamente ci si rappresenta un capo, in nessun modo un retore, un demagogo, un ricercatore d'effetti o un «uomo forte». La sua occupazione principale è lontana mille miglia da ciò che oggi ci si immagina per un capo. Il signor Keuner infatti è colui che pensa. Mi ricordo come Brecht, un giorno, descrisse il modo di presentarsi del signor Keuner, qualora venisse sulla scena. Lo si porterebbe su una barella, poiché chi pensa non si incomoda; ed egli allora in silenzio seguirebbe (o anche non seguirebbe gli avvenimenti) sul palcoscenico. Perché oggi proprio di tante situazioni è tipico di non poter essere affatto seguite da colui che pensa. In base a tutto il suo modo di agire questo «uomo pensante» non potrà mai essere scambiato con il saggio dei Greci, con l'inflessibile stoico o con quell'esperto nell'arte del vivere, che viene dalla scuola di Epicuro; piuttosto lo si potrebbe scambiare con quella figura di un puro uomo di pensiero senza affetti creata da Paul Valéry, con Monsieur Teste. Entrambi hanno tratti cinesi. Entrambi sono infinitamente scaltriti, infinitamente discreti, infinitamente gentili, infinitamente vecchi, infinitamente capaci di adattarsi. Il signor Keuner però si distingue assolutamente dal suo collega francese per il fatto di avere una meta, che non perde di vista nemmeno per un momento. Questa meta è il nuovo stato. Uno stato, che dal punto di vista filosofico e letterario è fondato così profondamente, come si sa di quello di Confucio. Ma per scostarci ora da ciò che è «cinese», vogliamo dire che nel signor Keuner si possono scoprire anche dei tratti gesuitici. Questo è tutt'altro che un caso. Quanto più precisamente infatti si smontano i «tipi» creati da Brecht ... tanto più risulta come essi pur in tutta la loro forza e vitalità rappresentino dei modelli politici o, per dirla con i medici, dei modelli anatomici. È comune a tutti loro compiere attività politiche razionali, che non risultano generate da filantropia, amore per il prossimo, idealismo, nobiltà d'animo e simili, ma solo dal rispettivo comportamento. Questo comportamento in origine può essere discutibile, antipatico, egoistico; basta che l'uomo, in cui questo si presenta, non si faccia illusioni e si mantenga vicino alla realtà, allora già da questa stessa viene la correzione. Non quella etica: l'uomo non diviene migliore; ma quella sociale: il suo modo di agire lo rende utilizzabile, o come un'altra volta scrive Brecht: «Tutti i vizi sono buoni a qualcosa I solo l'uomo che li pratica ... non lo è».

Il vizio del signor Keuner è di pensare in modo freddo e incorruttibile. A cosa serve ciò? Serve a portare la gente a rendersi

conto con quali presupposti si avvicina ai capi, ai cosiddetti Führer, ai pensatori o ai politici, ai libri o ai discorsi di costoro, per poi mettere in discussione, così a fondo quanto è possibile, tale presupposto. È proprio un intero fascio di presupposti, che si disfa, se solo per una volta viene allentato il filo che li tiene uniti. Il filo della consolidata opinione: da qualche parte ciò viene sicuramente pensato e quindi possiamo farci affidamento. Personalità, che occupano le corrispondenti posizioni e per questo vengono pagate, pensano per tutte le altre, sono esperte dei relativi procedimenti ed ininterrottamente occupate a togliere di mezzo i dubbi e le oscurità rimaste. A voler contestare questo fatto, si potrebbe perfino dimostrare che non è così, allora una certa inquietudine si impadronirebbe del pubblico. Cadrebbe infatti nell'imbarazzo di dover pensare da sé. Ora, l'interesse del signor Keuner si concentra proprio nel mostrare che la ricchezza di problemi e teorie, tesi e visioni del mondo è fittizia. E che queste si annullino reciprocamente non è né un caso, né è fondato nel pensiero stesso, ma nell'interesse di coloro che hanno messo i «pensatori» ai loro posti.

Ma il pensiero, si domanderà il pubblico, allora corrisponde a certi interessi? Allora non è disinteressato? Una certa inquietudine si impadronirà di esso. Se si pensa nel senso di certi interessi, chi gli garantisce che siano i suoi? E poiché il filo è stato sciolto, il fascio dei suoi presupposti si disfa per trasformarsi in pura problematicità. Merita pensare? Deve giovare? A cosa serve in realtà? A chi? Nient'altro che rozze domande, certo. Noi però, dice il signor Keuner, non abbiamo in alcun modo da temere domande grossolane, e proprio per queste teniamo pronte le nostre risposte più raffinate. Poiché questa è la nostra differenza in confronto a quegli altri: essi sono ben capaci di porre domande in modo fine e sottile, ma inondano i canali delle loro domande con il profluvio di fango delle loro risposte, con quella ricchezza non filtrata, che è fruttuosa per pochi e dannosa per quasi tutti. Noi al contrario poniamo domande in modo senz'altro deciso, ma tra le risposte lasciamo passare solo quelle vagliate per tre volte. Risposte chiare e precise, in cui diviene trasparente non solo il contenuto, ma anche l'atteggiamento di colui che parla. Fin qui il signor Keuner.

Questo signor Keuner, come ho già detto, è tra le figure di Brecht la più giovane. Non appaia repentino se ora arriviamo a parlare di quella più vecchia. Forse vi ricordate quando accennavo ai pericoli nell'opera di Brecht. Questi risiedono nel signor Keuner. Se è vero che è quotidianamente ospite del poeta, dovrà, come noi speriamo, imbattersi in altri visitatori, molto dissimili da lui, che sconsigliano i pericoli che lui porta con sé per il poeta. In effetti si imbatte in Baal, in Mackie Messer, in Fatzer, in tutta quell'orda di teppisti e

delinquenti che popolano i drammi di Brecht, ma che soprattutto sono i veri cantanti dei suoi songs raccolti nelle straordinario *Libro di devozioni domestiche* (Propyläen-Verlag, Berlino). Tutte queste atmosfere malavitose e tutti questi songs risalgono al primo periodo di Brecht, al cosiddetto periodo di Augusta, allorché in compagnia dell'amico e collaboratore Caspar Neher e altri, in strane melodie inframmezzate da rudi e struggenti ritornelli abbozzò i motivi dei suoi drammi successivi. Da questo mondo proviene il poeta assassino e ubriacone Baal e infine anche l'egoista Fatzer. Ma sarebbe un grave errore supporre che queste figure interessino l'autore solo in quanto personaggi deterrenti. Il reale interesse di Brecht al Baal e al Fatzer è più profondo. Rappresentano per lui certamente l'egoismo e l'asocialità, ma è vero anche che uno degli sforzi costanti di Brecht è proprio quello di dipingere la figura dell'asociale, del teppista, come figura di rivoluzionario virtuale. E non si tratta qui solo di simpatia personale verso questo tipo umano, ma è in gioco anche un momento teorico. Se Marx, senza rivendicare alcun ethos a tal scopo, si è posto per così dire il problema di far scaturire la rivoluzione dal suo altro da sé, il capitalismo, Brecht trasferisce questo problema nella sfera umana: la sua intenzione è quella di far emergere dal tipo cattivo e egoista, da sé, senza alcun ethos, il rivoluzionario. Così come Wagner sviluppò l'homunculus in provetta partendo da una miscela magica, Brecht intende creare il rivoluzionario in provetta miscelando meschinità e malvagità.

Come terzo scelgo Galy Gay, il protagonista della commedia *Un uomo è un uomo*. È appena uscito di casa per andare, su ordine della moglie, a comprare un pesce, quando incontra dei soldati dell'esercito anglo-indiano che durante il saccheggio di una pagoda hanno perso il quarto uomo che faceva parte della loro formazione. Hanno tutto l'interesse di trovare al più presto un sostituto. Galy Gay è un uomo che non sa dire di no. Segue i tre senza sapere che intenzioni abbiano con lui. Progressivamente assume modi, pensieri, atteggiamenti e abitudini quali sono quelli che deve avere un uomo in guerra; viene completamente rimontato al punto da non accettare più la moglie che nel frattempo lo ha ritrovato, e diventare alla fine un temuto guerriero, conquistatore della fortezza Sir El Dchowr. Come stiano le cose con lui lo apprendiamo dal seguente passo:

Un uomo è un uomo, dice il signor Bertolt Brecht.

E su questo nessuno può eccepire alcunché.

Ma il signor Bertolt Brecht ora dimostrerà
che, un uomo, lo si può rifare a volontà.

Stasera un uomo viene smontato e rimontato
come un'auto, senza che nulla vada sprecato.

Con lui si tratterrà molto correttamente:

sarà pregato, senza sgarbo ma fermamente,

di volersi col moto del mondo conformare
e, se possiede un pesce, di lasciarlo nuotare.
E quest'uomo rifatto, a qualunque funzione
si pensi di adibirlo, non darà delusione.
Se non lo si sorveglia, dalla notte al mattino
possiamo anche trovarcelo mutato in assassino.
Il signor Bertolt Brecht spera che tutti vediate
come neve squagliarsi la terra che calpestate
e ch la soria di Galy Gay vi ammaestri
quanto sono rischiosi i destini terrestri.

Abbiamo già avuto modo di sentire come Brecht proclami il rimontaggio di cui qui si parla a forma letteraria. La parola scritta non è per lui opera, bensì apparato, strumento. Quanto più è elevata, tanto più è capace di trasformazione, smontaggio e metamorfosi. Lo studio delle grandi letterature canoniche, soprattutto di quella cinese, gli ha mostrato che il principale requisito che la parola scritta deve avere è quella di essere citabile. Per inciso va notato come vengano qui gettate le basi di una teoria del plagio che ben presto lascerà i burloni senza fiato. Chi in tre parole dovesse dire ciò che è decisivo in Brecht, farebbe bene a limitarsi alla frase: suo oggetto è la povertà. Come chi pensa debba cavarsela con i pochi pensieri azzeccati che ci sono, come chi scrive con le poche formulazioni plausibili che abbiamo, come l'uomo di stato con la poca intelligenza ed energia degli uomini; questo è il tema di tutto il suo lavoro. «Ciò che hanno fatto - dicono i Lindbergh del loro apparecchio - mi deve bastare». Avvicinarsi sobriamente alla sobria realtà, questa è la soluzione. La povertà, pensa il signor Keuner, è una mimetizzazione che ci permette di accostarci alla realtà così da vicino, come nessun ricco può. Questa naturalmente non è la mistica della povertà di Maeterlinck, né quella francescana che intende Rilke quando scrive: «Poiché povertà è un grande splendore interiore» - questa povertà brechtiana è piuttosto un'uniforme ed è del tutto appropriata a dare un alto grado a chi la porta con coscienza. Essa è, per dirla brevemente, la povertà fisiologica ed economica dell'uomo nell'epoca della tecnica. «Lo stato deve essere ricco, l'uomo povero; lo stato deve essere tenuto a potere molto, all'uomo deve essere permesso di potere il suo poco»; questo è l'universale diritto umano alla povertà come viene formulato da Brecht, analizzato nella sua fecondità nei suoi scritti e ostentato nella sua smilza e lacera figura.

Non concludiamo, ma interrompiamo. Voi potete, signore e signori, proseguire queste considerazioni con l'aiuto di una buona libreria, ma forse più a fondo se ne farete a meno.

Dibattito russo in tedesco

La borghesia, ha detto il grande filosofo politico spagnolo Donoso Cortés, è la classe eternamente intenta a discutere. Alla base di questa sprezzante quanto perspicace definizione vi è la scarsa opinione del discutere che del resto anche oggi è particolarmente diffusa. La forte misura in cui è passato il gusto del dibattere è addirittura uno dei contrassegni del periodo postbellico. La decadenza dell'eloquenza, l'indifferenza nei confronti d'ogni opinione personale, la diminuita tolleranza politica, il destarsi del senso d'autorità sono le cause principali di questo sviluppo che è salutare, che si dovrebbe assecondare, ma il cui capovolgimento già s'intravede. E non sarebbe un capovolgimento dettato dalla moda, nel senso del riemergere d'un qualcosa di superato, piuttosto un cambiamento nell'essenza stessa della discussione, che non ha affatto il bisogno d'essere quella cosa disordinata e interminabile che abbiamo imparato a disprezzare. Per diventare qualcosa d'altro deve tuttavia rinunciare al falso principio secondo cui sarebbe un'istituzione in forza della quale avversari cercherebbero di persuadersi a vicenda o addirittura di accordarsi fra di loro. Per altro verso deve rinunciare anche al tratto demagogico che hanno - nei casi migliori - i discorsi al Reichstag quando sono tenuti per chi sta fuori dalla finestra e non per il dormitorio interno.

In ogni caso le occasioni di constatare quale aspetto potrebbe avere un dibattito utile sono davvero rare, e quindi merita di essere registrata una discussione che si è svolta a Berlino durante una delle ultime riunioni della Società degli amici della nuova Russia.

Il relatore, professor O. Brick di Mosca, ha esordito dichiarando di voler tenere un discorso polemico. I suoi avversari tuttavia - e questo ha spostato un poco l'asse della sua esposizione - li cerca a Mosca e non qui. Chi sono? Bene, in primo luogo tutti i poeti russi che il pubblico tedesco ha avuto nel frattempo l'opportunità di sentir menzionare, a cominciare dall'Isaac Babel' dell'armata a cavallo di Budjonny fino al Panferov che ha visto sorgere nel suo villaggio la comunità dei nullatenenti. Gli argomenti? Ancora prima di osare comunicarli, dobbiamo già proteggerli, tanto appariranno grotteschi a un europeo.

Sarà dunque bene sapere che Brick è un veterano della rivoluzione,

che ha preso parte da studente al movimento del 1905, ed è stato successivamente uno dei primi a dichiararsi a favore del bolscevismo integrale, che la sua passione e il suo pensiero sono a favore del nuovo, e che il suo programma è ben lungi dall'essere quello determinante per i poeti in Russia. Chi però - qui da noi o a casa sua - dovesse essere colpito dalla rozzezza dei suoi argomenti, tenga anche presente che non tutti i dibattiti, e soprattutto non i più importanti dibattiti artistici, a cominciare da quello platonico che esclude i poeti dallo stato, sono stati svolti secondo criteri estetici. Non ce lo si può dunque sicuramente aspettare da una lotta che è diretta contro l'esistenza dell'arte stessa. Ovviamente Brick non approverebbe quest'ultima affermazione in termini così semplicistici. Non ne ha neppure parlato, del resto, limitandosi a chiedere che l'arte si metta incondizionatamente al servizio della propaganda. Quanto egli sia in ciò lontano dal dibattito a noi invece ben noto sul diritto della tendenza, lo dimostrano al meglio i suoi esempi. Ecco Panferov e la sua *Comunità dei nullatenenti*, sicuramente un bel romanzo; tuttavia nella forma si tratta di un romanzo come tanti altri, e le persone che vi compaiono sono descritte realisticamente; o meglio, più prudentemente: descritte come noi siamo abituati a vederle. «Però - domanda Brick - questo ci è forse utile? Ci serve il povero contadino che è uno zelante comunista però anche un beone? Ci serve il ricco contadino che è uno sfruttatore ma ha anche un buon cuore? Un contadino che beve può essere definito comunista? Il buon cuore di uno sfruttatore è qualcosa di positivo?» Oppure - e qui la furia iconoclasta delle sue considerazioni è risultata anche più evidente - ecco il caso di Babel' che ha raccontato l'armata a cavallo di Budjonny. «Nella realtà - ha detto Budjonny quando ha avuto l'occasione di leggere il libro - era tutto completamente diverso. La mia gente non aveva assolutamente niente a che fare con quella descritta da Babel'». «E quindi - prosegue Brick - che senso ha trasformare in modo 'interessante' una realtà storica che tutti noi abbiamo vissuto e che è come tale verificabile?» Se tuttavia in questo caso Brick interviene a favore della fedeltà storica, in altri momenti attacca violentemente quelli che fanno dell'obiettività il principio della loro epica. Definisce l'obiettività concreta e l'individualismo poetico fattori complementari, pagine differenti d'uno stesso, identico atteggiamento letterario, quello borghese. Come si spiega la contraddizione? Semplice. Ciò che lo schiera qui a favore del realismo minuzioso e í contro l'atteggiamento oggettivo è in entrambi i casi la stessa considerazione: il principio del primato della materia rivoluzionaria.

Tutta la discussione ha ruotato attorno a questo principio. Ed è stata avvincente, anche se non è riuscita a penetrare completamente

nella prospettiva di Brick, per il quale la materia rivoluzionaria non scaturisce tanto da ciò che è stato, e siano pure i dieci giorni che hanno sconvolto il mondo, quanto e sempre dalla parola d'ordine del momento.

Intrepido, Wieland Herzfelde, dirigente della casa editrice Malik, si è schierato per i diritti del libro contro gli opuscoli prestampati, del romanzo oggettivo contro il racconto propagandistico con fini tattici. E quando ha chiesto, almeno per il grosso dei lettori, libri molto concreti, in cui ci si possa calare leggendo, grazie ai cui eroi ci si possa dimenticare di se stessi, poiché soltanto da eroi del genere sono commosse le masse - «romanzi in carne e ossa» li ha definiti una volta Hugh Walpole in un eccellente saggio -, un dirigente della casa editrice statale russa si sarebbe dovuto dichiarare d'accordo. Invece che cosa si può replicare a un Brick quando cita, per esempio, quel *Cemento* di Gladkov che molti conoscono solo per denunciare il controsenso che il regime dichiari l'irrilevanza della famiglia quando i suoi narratori continuano a conferire alle loro storie sulla vita nell'Unione Sovietica la vecchia forma del romanzo familiare? Peccato che non abbia voluto avventurarsi oltre e abbia lasciato a un partecipante alla discussione il compito di esporre più chiaramente il programma di una letteratura di propaganda. Questi ha cominciato giustamente con il domandarsi che cosa sia autenticamente efficace, per dichiararsi poi assolutamente insoddisfatto di un effetto meramente suggestivo o demagogico sulle masse e attribuire valore alla letteratura di propaganda solo nella misura in cui sa essere didattica. «Noi - così ha detto - siamo disposti a rinunciare all'individualità dell'autore, alla pretesa d'eternità delle opere, all'obiettività dell'esposizione. Però non in cambio di una primitiva letteratura di suggestione a base di slogan, bensì per spianare la strada a una scrittura autoritaria. Noi vogliamo che nella lettura il godimento ceda all'apprendimento, alla pratica, ma non con reazioni stupide e scriteriate».

E fin qui va bene. È stata da più parti messa in dubbio la posizione estrema dell'oratore, ma non la sua «piattaforma», come si usa dire a Mosca. Quasi nessuno in sala, forse neppure il relatore, sapeva chi fosse quello che invece si è infine alzato per distruggere appassionatamente, molto convinto e prendendola alla larga, non solo l'oratore ma anche la sua «piattaforma». Eppure Bela Illesz - così si chiama - non è uno sconosciuto in Germania. Alcuni suoi libri sono stati tradotti anche da noi. Per la Russia è però più che uno scrittore. A lungo ha ricoperto un ruolo di censore presso il dipartimento della cultura, ed è stato come difensore dello Stato, come rappresentante di una corrente ufficiosa e ortodossa - così quanto meno ha cercato di descriverlo - che ha preso la parola: «Chi siete voi? Un'ottusa,

minuscola minoranza, un gruppuscolo insignificante. E osate sollevare tanto chiasso? Non ricordate la direttiva del C.C. (Comitato centrale) di studiare proprio quei classici - Puškin, Dostoevskij, Tolstoj - che voi qui attaccate? Voi dite: non sono questi gli antesignani della letteratura proletaria. I nostri antesignani, dite voi, sono ignoti ma non per questo meno grandi. Il concetto stesso d'una letteratura russa, dite voi, sarebbe reazionario. Gli autori del proletariato internazionale i nostri avi? E da chi dovrebbero allora imparare i nostri giovani scrittori? Che cosa dovrebbero leggere le nostre masse di lavoratori dopo aver messo da parte il giornale? Come pretendete di vincere e avvincere il singolo alla causa se gli togliete la possibilità d'entusiasinarsi dell'eroe, d'emularlo? Avanzate riserve sul romanzo. La sua obiettività vi disturba, dite. Forse che l'obiettiva realtà dell'Unione Sovietica - e qui l'oratore lancia il sasso della sua argomentazione per la cattura decisiva - è qualcosa che bisogna nascondere, qualcosa che potrebbe nuocere alla propaganda? L'obiettiva descrizione della nostra vita non è forse il miglior mezzo di propaganda?»

Questo intervento, piccolo e concentrato esempio dell'arte della disputa, può essere apparso notevole a molti che l'hanno ascoltato. E forse la sua conclusione ha rammentato a taluni il famoso inizio dei processi alle streghe. «Credi tu che esistano le streghe?» domanda il grande inquisitore rivolgendosi all'imputata. Se lei risponde «Sì», lui prosegue: «E come fai a saperlo?» Se invece la risposta è «No», allora dice: «In tal caso sei un'eretica, perché la santa Chiesa insegna che esistono le streghe».

Si sbaglierebbe di molto però se ci si formasse un giudizio basandosi su analogie, e fossero pure le più azzeccate. La rivoluzione russa deve tener conto d'una circostanza che in Europa è annoverata fra le eccezioni: e cioè che ciò che vi si pensa ha conseguenze. E più precisamente conseguenze sia per l'enorme apparato che è in Russia al servizio della diffusione delle idee, come lo è da noi per la diffusione delle calze di seta o delle sigarette, sia per la verginità delle masse che la rivoluzione compenetra per la prima volta con le idee. E appunto per questo deve controllare bene ciò che è pensato. Deve sottoporre le idee all'interrogatorio incrociato, perché il dibattito giudiziario è e rimane lo schema di una procedura in cui le parole cadono sul piatto della bilancia. Certo, poi occorre anche un braccio che regga la bilancia. E vedere il braccio della giustizia sostituito da quello della rivoluzione è stato l'aspetto più istruttivo di questa serata.

Visita a una fonderia dell'ottone

M'immagino già che qualcuno, sentendo un titolo come questo alla radio, pensi subito: «Rieccoci con un'altra delle solite idiozie! Cose del genere non si possono descrivere, si possono soltanto vedere». Ebbene, se non ha già spento la radio qualche secondo fa, prego cortesemente questo qualcuno di pazientare ancora qualche istante, perché è proprio con lui che vorrei intrattenermi.

Converrò subito con lui su di un fatto: che di quello che si vede si può descrivere veramente soltanto la minima parte. Non è ancora nato lo scrittore o il poeta capace di descrivere così bene un laminatoio a tre cilindri o delle cesoie a lama oppure una pressa per estrarre o infine un laminatoio a freddo ad alto rendimento da permettere a chiunque - sentendoli semplicemente nominare - di immaginarsi degli oggetti precisi. Ne sarebbe sí e no capace un ingegnere, che peraltro si limita a disegnarli. Ma allora come la mettiamo con l'osservatore? Penso, ad esempio, a uno di voi che capitasse nella Hirsch-Kupfer, la fonderia dell'ottone situata nei pressi di Eberswalde, e andasse dall'una all'altra di queste macchine dal nome quasi impronunciabile. Che cosa vedrebbe?

Semplicissimo: quasi le stesse cose che io qui posso descrivere in parole. Cioè quasi nulla. Che cosa se ne caverebbe, infatti, a voler descrivere una macchina simile in base alla sua conformazione esteriore? Non è fatta per essere guardata, tranne che forse da una persona che ne abbia già compreso perfettamente il meccanismo, il rendimento e le finalità e che quindi sappia anche su che cosa soffermarsi maggiormente nell'osservarla. Si può comprendere esattamente dall'esterno soltanto ciò che si conosce dall'interno, e ciò vale sia per le macchine che per gli esseri viventi.

Orbene, voi però non riuscirete a conoscere un congegno dall'interno anche se vi avvicinate il più possibile, arrivando a due passi di distanza. Ammettiamo che vi troviate in uno degli enormi capannoni della fabbrica: sarebbe già interessantissimo vedere come l'amalgama che viene fusa in modo da ottenere l'ottone viene versata nei forni, come quindi dai forni escono le lastre di ottone, come i corti e spessi pani di ottone entrano nel laminatoio per poi fuoriuscirne all'altro capo in forma di barre lunghe e sottili, come le corte masse

cilindriche vengono introdotte automaticamente nella pressa e poi ricompaiono dall'altra parte sotto forma di tubi lunghi e fini. Tutte queste cose riuscireste a vederle; quello che non vedreste è invece come ciò si verifichi concretamente; e nessuno potrebbe neppure spiegarvelo, dato il rumore assordante delle macchine in funzione, delle gru in movimento e dei carichi che vengono scaricati.

Per questo si può dire che quanto più ci si vuole avvicinare a ciò che accade in una fabbrica di queste dimensioni, e quanto più si vuole sperare di capirne qualcosa una volta che si abbia l'opportunità di vedere un'impresa simile, tanto più sarà stato necessario allontanarsi da ciò che si nota a prima vista. E i nostri pochi minuti a disposizione alla radio li vogliamo considerare come la navicella di un pallone frenato dal quale osserviamo, sotto di noi, tutto il gran fermento che regna nella «Fonderia dell'ottone Hirsch-Kupfer», e vogliamo evidenziare i nodi di cui occorre prima impadronirsi con l'intelletto per poter dominare l'intera scena. Già così le cose sono ancora piuttosto complicate. Di nodi decisivi come questi, infatti, ne esistono parecchi. Abbiamo in primo luogo tutto il sapere, tutto ciò che la fisica e la chimica hanno da dirci sull'ottone. Che cos'è l'ottone? Qual è il suo punto di fusione? Qual è il suo grado di tempera? Quale gradazione raggiunge nel riscaldarsi? Che peso specifico ha? E via di questo passo. Nessuna di tali domande è priva d'importanza per l'andamento tecnico di una fonderia dell'ottone. Oppure possiamo affrontare le cose da un punto di vista completamente diverso: Che cosa deve produrre uno stabilimento del genere per vendere bene i propri prodotti? Che cosa vi si fabbrica? Ad esempio apprenderemo in seguito che non vi si produce più nulla di ciò che ci cade tra le mani normalmente, nulla di ciò che vi si faceva 200 anni fa, quando la fonderia fu avviata dal grande principe elettore. Né paiuoli né ferramenti, né lampadari né posate. Ormai tutti questi oggetti vengono realizzati da ditte apposite, e la Hirsch-Kupfer fornisce materiali proprio a queste ditte specializzate. In altre parole, qui si fanno i prodotti semi-finiti: pani di ottone, lamine, tubi, barre, fili metallici, eccetera, nelle dimensioni, qualità e fogge più diverse, che poi vengono ulteriormente elaborate da altre fabbriche di ferramenta o da imprese elettrotecniche. Oppure un altro nodo centrale: Come nasce un'impresa così grande, che conta quasi 2000 operai e circa 400 impiegati? Ovviamente non da un giorno all'altro. E questa «Fonderia dell'ottone Hirsch-Kupfer», oltre a essere la più grande oggi esistente in Europa, è anche uno degli stabilimenti più antichi. Risale addirittura al 1697. Sarebbe già un capitolo a sé raccontare come è sorta. In questo momento, però, a me interessa soltanto che voi, osservando le innumerevoli diramazioni, condizioni e difficoltà di un'azienda così gigantesca, restiate a bocca aperta come se entraste

improvvisamente in uno dei suoi rumorosi capannoni. C'è una quantità di nodi centrali da prendere in considerazione per poter comprendere anche solo parzialmente il fenomeno nella sua interezza. Ad esempio l'approvvigionamento energetico. Da dove proviene tutta l'enorme energia qui assorbita giorno e notte nel lavoro metallurgico? Essa proviene dalla centrale elettrica della marca di Brandeburgo, che dista appena un chilometro dalla fonderia. Già solo per la corrente la fonderia spende circa 100 000 marchi al mese. Naturalmente questi megautenti pagano all'azienda elettrica in base a una tariffa speciale. E anche qui si devono sempre fare le riflessioni più accurate, i calcoli più minuziosi. Un'azienda del genere, infatti, deve organizzarsi in modo da mantenere ogni giorno, addirittura ogni ora, un consumo di energia elettrica il più costante possibile, poiché l'azienda elettrica pretenderà cifre tanto maggiori quanto più irregolare è il prelievo di corrente da essa attuato. E potrei continuare a elencare ancora per qualche minuto tutta una serie di nodi importantissimi e indispensabili. Ad esempio non abbiamo ancora detto una parola sugli operai, sulla loro formazione, sul complicato modo di calcolare i loro salari. E neppure sulla programmazione o sui compiti della direzione, che deve non soltanto organizzare il ciclo di lavorazione, ma contemporaneamente osservare il mercato mondiale e fare in modo di non acquistare a prezzi troppo elevati e di avere sempre un numero sufficiente di commesse sí da tener sempre occupata al massimo l'impresa, e badare infine che il magazzino non sia troppo grande, a causa delle spese di affitto, né troppo piccolo, in modo che si possano evadere prontamente anche gli ordini più urgenti.

Ora che sapete quanto ci sarebbe da dire su tutte queste cose e a chi bisognerebbe rivolgersi all'occorrenza, e ricordando che per la nostra chiacchierata abbiamo soltanto venti minuti a disposizione, converrete con me che non ha alcun senso procedere a spron battuto calzando gli stivali delle sette leghe, e che invece è preferibile che ci si prenda il tempo necessario per soffermarsi su alcuni momenti più rappresentativi. Propongo anzitutto il padiglione della fonderia.

Che cos'è l'ottone? L'ottone è una lega di rame e zinco. Alcuni di voi conosceranno già sicuramente la differenza fra combinazione e lega. Chimicamente, due elementi si possono combinare sempre e soltanto nello stesso modo in base ai rispettivi pesi atomici. Ve lo insegnano a scuola sotto il nome di Legge di Dalton. In una lega essi possono unirsi secondo le leggi della fisica attraverso la fusione in proporzioni molto diverse. La proporzione media tra rame (Cu) e zinco (Zn) nell'ottone è di 63:37 per le lamiere e di 58:42 per le barre. Esistono diversi tipi di ottone, e nei vari forni - 23 in tutto - ne vengono fusi diversi tipi. Quali esattamente, dipende dalle ordinazioni che vengono inoltrate all'azienda. Tuttavia, di fatto il rame e lo zinco

non vengono semplicemente pesati in determinate proporzioni e poi immessi nei forni. Se si procedesse in questo modo, si ricaverebbe un pessimo ottone, molto diseguale. Infatti lo zinco fonde a circa 600 gradi, mentre il rame soltanto a circa 1100 gradi. Le parti di rame solide nuoterebbero a lungo qua e là in mezzo allo zinco fuso e, quando alla fine arrivassero anch'esse alla fusione, si scioglierebbero in esso soltanto in modo irregolare. Per questo vi si aggiunge una massa cosiddetta compensatrice, che serve a equilibrare le altre due e che è costituita da scorie del vecchio ottone. Queste ultime fondono a circa 900 gradi e in questo modo rendono costante il processo di liquefazione stessa. Fino a poco tempo fa tale fusione non poteva riguardare masse superiori ai 30 kg di peso. Invece nei nuovi forni introdotti presso la Hirsch-Kupfer nel 1920 si possono produrre blocchi che pesano fino a 600 chili. Quando la fusione è ormai avvenuta, gli stampi - chiamati conchiglie - che contengono i blocchi si aprono a mo' di libro, ed è possibile vedere l'ottone presente al loro interno. Esso non è però ancora giallo e lucente, ma piuttosto insignificante, in quanto presenta in superficie lo strato nerastro e zigrinato dovuto alla fusione e che dovrà essere grattato via. Dopodiché ogni blocco riceve il suo marchio, su cui sono indicati la combinazione dell'ottone e il forno di provenienza. Prima di poter quindi essere ulteriormente elaborato, il materiale ottenuto in fusione viene esaminato in laboratorio, per valutarne non solo la purezza, ma anche la robustezza, la duttilità, la durezza, l'elasticità e così via. Per tutte queste analisi esistono dei dispositivi appositi, tra cui una cosiddetta macchina per prove di trazione, la quale si avvicina alle lamiere o ai tubi con un peso di 40 000 chili. Soltanto in laboratorio si può distinguere nettamente l'interno dei vari tipi di ottone, poiché al microscopio ognuno di essi presenta un'immagine diversa a seconda che sia stato fuso, laminato o calcinato. L'ottone è ora pronto. Ma il complicato processo della sua lavorazione non è che all'inizio. A questo punto si tratta di ricavare dai massicci blocchi e dai pesanti cilindri ottenuti dalla fusione le lamiere spesse soltanto qualche millimetro, i fili finissimi e le lamine sottili. Naturalmente, per la loro elaborazione questi lunghi manufatti richiedono ambienti assai più ampi di quanto non accada con i prodotti delle normali officine meccaniche. Una volta si risolveva il problema aggiungendo - all'occorrenza - un capannone di fianco all'altro. Quando però, durante la guerra, la fonderia dovette ampliare tutti i suoi impianti e riconvertirli, fu chiaro già in partenza che l'intero processo della laminazione doveva svolgersi in un unico grande padiglione. E nel 1920 venne avviato proprio il padiglione apposito, lungo 215 metri. Per costruirlo si dovette affrontare tutta una serie di problemi. Ogni volta che si sondava il terreno per verificare la sua idoneità a reggere

un edificio di tali dimensioni e pesi enormi come quelli dei macchinari ci si imbatteva in acqua freatica, e alla fine non rimase altro che ancorare tutti i pilastri di ferro e i basamenti dei macchinari stessi in bacini di cemento armato profondi e isolati in maniera particolarmente solida. Per cui ogni singola pressa e ogni singolo laminatoio doveva avere il suo posto preciso e immutabile nei progetti già prima della costruzione del padiglione. Siccome poi, per evitare pericoli all'azienda, non si potevano consentire cavi elettrici in superficie, sin dall'inizio si dovette mettere a punto un piano per la distribuzione dei cavi su quella stessa area e per quella stessa fonderia dell'ottone in cui 150 anni prima l'azienda funzionava a carbone, il quale veniva bruciato dai carbonieri nelle carbonaie situate nei pressi di Eberswalde.

Entrando ora nel laminatoio, ci lasciamo alle spalle le belle e chiare fiamme delle fucine e le montagnole dorate delle scorie dell'ottone. Qui l'atmosfera è più grigia e monotona. E perciò è tanto più sorprendente e vivace quello che vediamo scomparire nelle macchine e quindi ricomparire - tramutato - fuori dalle macchine. Qui è la volta delle presse idrauliche, che con una pressione di oltre 1000 tonnellate si avventano contro un corto e massiccio cilindro di ottone facendo poi fuoriuscire dalla parte opposta un fascio di tubi incandescenti, molli come la coratella di un animale. Lì fuori, giusto prima dell'imboccatura, si trovano degli operai che erano già in loro attesa con delle pinze e che li tirano per tutta la loro lunghezza di 10-15 metri come attraverso un canale. Dopodiché essi arrivano in un bagno mordente ove vengono depurati; e questo è uno degli stadi in cui è possibile veder convivere il vecchio azionamento - quello manuale - e il nuovo, ossia quello automatico, e stabilire dei confronti. Alcuni di voi hanno sentito parlare di razionalizzazione. Questa rappresenta l'evoluzione tecnica del processo di lavorazione, che viene ridotto mediante il risparmio di energie e di tempo. Quanto più un'azienda è grande e moderna, tanto più è facile rendersi conto che cosa significhi per essa la razionalizzazione. Nella fonderia dell'ottone, per riscaldare il metallo raffreddato nei laminatoi sono previsti attualmente 30 forni (o muffole, come li si chiama); e attualmente per accudire a questi 30 forni occorrono due operai, mentre nel vecchio stabilimento per quindici forni se ne richiedevano almeno 28. Queste muffole sono indispensabili, poiché durante il processo di laminazione i tubi e le lamiere si induriscono notevolmente e, per tornare a essere malleabili, questi materiali devono essere riscaldati nuovamente tutte le volte affinché si possano deformare ulteriormente. Se vi dico che uno soltanto dei laminatoi, che in questa fabbrica vengono graduati secondo tre scale in ordine progressivo, è costato 500 000 marchi e ha richiesto otto settimane di lavoro per essere installato, allora potete

forse farvi un'idea delle loro dimensioni. Se una volta avrete l'occasione di visitare questa fonderia dell'ottone o un'impresa gigantesca che le assomigli, dovrete aver dormito a sufficienza, essere ben svegli e soprattutto non avere paura. Non è possibile altrimenti; se no urtate contro i binari o contro qualche pezzo che spunta dal pavimento, oppure non riuscite a osservare attentamente quel che sta succedendo, ma passate tutto il vostro tempo a guardare in aria che non vi piombi in testa uno degli enormi blocchi che si spostano qua e là per mezzo delle gru, oppure magari vedete soltanto un sistema impenetrabile di aste, un reticolo che dà il capogiro, anziché la chiara e netta suddivisione dei capannoni in cui ogni operaio ha il suo posto preciso, ogni macchina ha, per così dire, il suo piccolo posto di comando da cui l'addetto la dirige tenendo sempre l'occhio rivolto ai regolatori automatici di corrente, pressione e temperatura. Quando poi però, con la testa che vi gira per tutto quel frastuono e tutte quelle impressioni, comprese e non comprese, voi uscite e pensate: «Eccoci di nuovo all'aria aperta, fuori da tutto quel lavorio e da quel frastuono», allora il cicerone dell'azienda - che spero spiegherà anche a voi tutto altrettanto chiaramente ed esaurientemente di come ha fatto con me - vi dirà che gran parte del destino di questa fonderia dell'ottone è legato proprio alla sua situazione geografica. Tale destino è infatti strettamente connesso con i mezzi di trasporto. La Hirsch-Kupfer non avrebbe potuto raggiungere l'importanza che ha se non fossero esistiti il canale di Finow, ormai un po' fuori moda, e il nuovo e moderno canale degli Hohenzollern, sul quale le arrivano - trasportate dai battelli - le materie prime, il rame del Cile e dell'Africa, le scorie di ottone provenienti da altre fabbriche tedesche, e sul quale vengono imbarcati - via Amburgo - i suoi carichi per l'India, la Cina, l'Australia, e via scorrendo. Attualmente la zona tra la fonderia dell'ottone e il canale degli Hohenzollern è ancora libera. Siccome però oggi le industrie raggiungono in dieci anni le dimensioni che in passato raggiungevano in cento, può darsi benissimo che in futuro qualcuno di voi, entrato nella fabbrica Hirsch-Kupfer come visitatore, come operaio o come ingegnere, si trovi ad attraversare nuovi padiglioni o capannoni che si specchiano direttamente nelle acque stesse del canale degli Hohenzollern.

Appunti di viaggio <1930>

Tristezza della gente a Rörwik. Musica in spiaggia, o meglio sul molo. Più a nord di Rörwik, le piantagioni d'alberi che si incontrano nei villaggi sono già recintate. Questa gente, che appare così scostante, induce la fantasia a rifugiarsi nei ricordi di libri nordici. Ma forse neppure in loro ho incontrato un uomo come il biondo che, ieri a Rörwik, raccoglieva monete, un misto d'intellettuale e di clown. Gli strumenti erano un violino e una fisarmonica. Anche quel che eseguivano d'allegro aveva un suono triste. E stravagante è stata una musica da ballo annunciata dalle parole stridule, provocanti del biondo (che non era fra gli esecutori). Quando è finita, e il piroscalo ha cominciato a muoversi, il biondo ha risalito una specie di passerella disposta ripidamente proprio a ridosso dell'acqua, e poi ha preso, triste, le due bandiere che erano piantate, a sinistra e a destra, alla sua estremità. Pareva che questi preparativi di festa - perché erano più preparativi che festa, oppure, meglio ancora, qualcosa come un triste aborto di festa - fossero riservati alla nave con i suoi turisti. Poi però è stato di nuovo stupefacente il modo in cui il biondo, durante la raccolta, è sembrato non far quasi conto sui passeggeri in grado di pagare, addentrandosi invece con il suo berretto nelle fila dei poveri che si erano radunati sul molo. Quel che vi accadeva era vago e nitidissimo insieme, come qui appaiono tutte le cose quando il bianco crepuscolo le avvolge. Del resto era davvero verso il crepuscolo, attorno alle dieci e mezzo di sera.

Bergen. Travi ovunque, con scricchiolii dentro, e nelle finestre par di scorgere mele arrostate. Ogni cosa è lustra, il legno è legno, l'ottone ottone, lo specchio specchio; stanno lí a dito alzato come coscienziosi e disciplinati bambini che hanno imparato tutto. Ovunque un accavallarsi di scale e di spigoli, e dove si potrebbe ancora scorgere un po' di cielo, ecco due aste di bandiera, da ogni lato della strada, giusto in procinto di abbassarsi. «Fermarsi quando l'avvicinarsi della nuvola diviene percettibile». Per il resto il cielo è ben rappresentato da tabernacoli, cellette lignee, gotiche, rosse, in cui pende un tirante di campanello con cui si possono fare accorrere i vigili del fuoco. Nelle parti più vivaci della città sono già sostituiti da altri apparecchi, però

a nord s'incontrano di nuovo. Per il davanti delle case non è previsto nulla da nessuna parte (fatta eccezione naturalmente per le case più distinte del sobborgo residenziale). E là dove le case d'abitazione hanno un giardino davanti, è piantato talmente fitto che la gente non è colta dalla tentazione di andare a oziarvi. Forse dipende da questo che qui le ragazze sanno stare sulla soglia, appoggiarsi alla porta, come in meridione non si vede. La casa ha ancora confini netti. Ho visto una donna che evidentemente voleva sedere davanti alla porta, però non aveva collocato la sedia ad angolo retto rispetto alla fronte della casa, bensì parallela nella nicchia della porta. E non me ne sarei più stupito se avessi visto prima i giacigli medievali della città nel museo anseatico. Perché sono armadi, a volte con porte girevoli e a volte a cassettoni, e fino a quattro persone potevano essere sistemate nei diversi ripiani dello stesso mobile. Per l'amore si era mal provveduto, mi sembra; per quello felice almeno. Tanto meglio dovrebbe essersela cavata un amante infelice, se tale era uno nel cui giaciglio ho visto la parte interna della porta riempita con una grande raffigurazione femminile. Una donna lo separava dal mondo; di più nessun felice ha mai potuto sostenere al culmine dell'esistenza.

Se il mare fosse la *campagna*, allora Bergen sarebbe fra i monti Sabini. E così è, perché il mare, nel fiordo profondo, è sempre liscio e i monti hanno la forma di quelli romani. La città però è nordica, ovviamente.

Ritratto di un re nel museo anseatico: una testa che pare come una cipolla tirata fuori da una corona, che forse di quella corona è solo un'escrescenza. La più incantevole armonia fra l'incapacità di un pittore e la fedeltà di un suddito al suo re.

Mentre la nave lascia Bodø. Dove mi ha sorpreso questo: mentre l'albero, gli alberi in genere, al nord diventano timidi, capita d'incontrare nei fiori un'impensata durezza. Non che abbiano colori più violenti che nel clima moderato, più pallidi semmai. Ma con quanta maggiore nitidezza il colore si staglia rispetto a tutto ciò che sta attorno. I piccoli, le viole e le resede, sono più selvatici, i grandi, e soprattutto le rose, più importanti. Alle finestre ci sono molti più vasi che da noi. Sono addossati ai vetri delle finestre, non tanto un saluto quanto vallo contro l'esterno.

Quando il sole irrompe, cessa ogni gradevolezza. Non credo che si possa dire in norvegese che sia animato da buone intenzioni. Sfrutta dispoticamente i momenti di dominio sgombro di nuvole. Tutto qui del resto appartiene, per dieci mesi all'anno, all'oscurità. Quando poi viene, il sole tiranneggia le cose, sottrae loro, in quanto sua proprietà, ogni potere e loro stanno attonite, tremanti nella sua luce dura.

Evidentemente l'uomo, nelle visioni dell'ebbrezza, non vede nulla in cui non potrebbe incappare davvero a una qualche latitudine, a una qualche ora del giorno, in un qualche luogo. Fiori come ci sono qui forse spuntano davanti agli occhi dello stordito nell'ebbrezza prodotta dall'hashish o dalla ø. E questa è Bodø? Sí, perché il museo della pesca era chiuso e io, attraverso le alte vetrate lucide, non ho potuto fare altro che gettare lo sguardo in uno spazio nero attraversato da reti. La chiesa di pietra, del XIII secolo, è molto distante. E io non ho acquistato nemmeno un ricordo di viaggio che pure avrei desiderato come nessun altro: il piccolo servizio da fumo in porcellana le cui tre parti, su uno sfondo in cui il color seppia sfumava lentamente nel cobalto del margine superiore, mostravano palme nere nella sabbia del deserto.

Svolvær. Le strade sono vuote e dietro le finestre sono abbassati gli avvolgibili di carta. Dorme la gente? È dopo mezzanotte; da un'abitazione viene il rumore sbatacchiante di un pasto, da un'altra musica di grammofono. Ogni parola pronunciata a voce alta echeggia per la strada e volge, questa notte in un giorno che non c'è nel calendario. Sei penetrato come un intruso nel magazzino del tempo e guardi su cataste di giorni inutilizzati che la terra ha accumulato millenni fa su questo ghiaccio. L'uomo consuma in ventiquattr'ore il suo giorno, questi qui il loro soltanto ogni sei mesi. Per questo gli oggetti sono rimasti così poco consumati. Né tempo né mani hanno toccato i fiori nei giardini senza vento e le barche nell'acqua piatta. Due crepuscoli s'incontrano sopra di te, si spartiscono nelle loro proprietà come in quella delle nuvole, e ti spediscono a casa a mani vuote.

Il casermone

Non occorre che vi spieghi quale rapporto esista tra Berlino e l'argomento di cui vi parlerò oggi. E temo che non occorra neppure che io vi descriva la cosiddetta *Mietskaserne*, il «casermone». Lo conoscete sicuramente tutti quanti. E la maggior parte di voi lo conosce anche dall'interno. Dicendo «dall'interno» non intendo semplicemente le abitazioni e le stanze, ma anche i cortili, i tre, quattro, cinque o sei cortili interni di cui sono dotati i vari «casermoni» berlinesi. Berlino è la più grande città di «casermoni» della terra. E oggi cercherò di spiegarvi come a poco a poco, per nostra sfortuna, sia diventata tale nel corso di secoli. Aprite bene gli orecchi, perché ora potrete udire cose che non vi capiterà facilmente di udire a scuola, né durante la lezione di tedesco né in quelle di geografia o di educazione civica, e che potranno essere importanti per voi un giorno. Tutti voi infatti dovete comprendere quale posta è in gioco nella grande battaglia contro il «casermone» che la «Grande Berlino» ha iniziato a combattere a partire dal 1925.

Si dice sempre che i berlinesi sono molto critici. Ed è vero. Sono pronti di parola, non si fanno abbindolare facilmente, sono dei tipi scaltri. Ma per quel che riguarda le case e le abitazioni in cui vivono, bisogna dire che, per secoli, si sono fatti imbrogliare a tutto spiano. E se, all'inizio, potevano addurre come scusale autorità, il sovrano assoluto, che impartiva direttive precise in fatto di edilizia, in seguito comunque, quando i berlinesi ebbero l'autonomia amministrativa della loro città, le cose - anziché migliorare - peggiorarono. E forse a volte hanno avuto tanto spazio per il loro humour e per la loro intelligenza critica proprio perché troppo raramente hanno pensato ad applicarli nella pratica. E la cosa peggiore è che, mentre - per il resto - nel Reich si considerano i berlinesi in modo piuttosto critico e non si ritiene affatto esemplare tutto ciò che esiste nella loro città, invece i loro «casermoni» sono stati costruiti in tutta la Germania su esempio dei berlinesi.

Mietskaserne, «casermone di alloggi in affitto»: un vocabolo dal suono così militaresco! E non soltanto il vocabolo è desunto dal mondo dei militari, ma l'origine stessa del «casermone» è di fatto intimamente connessa con quel mondo. Berlino è sempre stata una

città a carattere militare, sin dall'epoca degli Hohenzollern, e ci sono stati dei periodi in cui le forze armate, soldati e relative famiglie, costituivano fino a un terzo dell'intera popolazione cittadina. Finché l'esercito prussiano non ebbe raggiunto simili dimensioni, i soldati trovavano alloggio - con le loro famiglie - presso la popolazione civile. Quando, due settimane or sono, vi ho accennato alla storia delle costruzioni di Berlino all'epoca di Federico Guglielmo I, ricorderete che ho detto che ogni cittadino era tenuto a dare alloggio a un numero più o meno grande di soldati a seconda delle dimensioni della propria casa o del proprio appartamento. E questo ai tempi di Federico Guglielmo I era ancora sopportabile. La cosa era indubbiamente molto gravosa per i cittadini, ma l'esercito non era ancora consistente, e si costruivano talmente tante case che non era possibile parlare di penuria di abitazioni. Quando Federico Guglielmo I morì, Berlino aveva una guarnigione di 19 000 uomini. Ma quando morì Federico il Grande, cioè nel 1763, Berlino contava già una guarnigione di 36 000 uomini. Questa massa di persone che costituivano le truppe non poteva più essere alloggiata alla vecchia maniera, e fu per tale motivo che Federico il Grande costruì tutta una serie di caserme, otto delle quali soltanto negli ultimi quattro anni del suo regno. In queste caserme comunque non abitavano soltanto i soldati, ma anche le loro famiglie. A noi appare molto strano che dei soldati debbano essere fatti alloggiare in caserme insieme alle loro mogli e ai loro bambini. Ma le ragioni di tale provvedimento erano tutt'altro che strane. Ciò dipendeva semplicemente dal tremendo rigore della disciplina militare prussiana, che faceva sì che molti disertassero alla prima occasione. Ora, se avessero avuto il permesso di andare tutte le sere o anche solo qualche volta alla settimana a casa dai propri familiari, avrebbe benissimo potuto succedere che all'indomani una metà non avrebbe risposto all'appello. Per questo li si teneva con le loro famiglie nelle caserme, che loro potevano lasciare solo di rado, previa autorizzazione scritta. Questo rimedio alla penuria di abitazioni venne poi adottato da Federico il Grande anche per la popolazione civile di Berlino. Lui infatti, anziché estendere la capitale in senso orizzontale (come fatto da suo padre), la ampliò in senso verticale, andando in altezza, in aria, anziché in piano. Per tale progetto prese a modello Parigi, senza che ve ne fosse motivo. Parigi era una città fortificata; la città non poteva estendersi oltre la zona del forte e dei bastioni; e dato che, in quanto principale città europea, contava già a quell'epoca 150 000 abitanti, i parigini non avevano altro modo di arrangiarsi che quello di costruire edifici a più piani. Berlino, invece, non è mai stata una fortezza, né all'epoca di Federico il Grande né ai nostri giorni. Si sarebbe perciò potuto tranquillamente lasciare che la città continuasse a estendersi in senso orizzontale. Quando, a quell'epoca, vennero mostrate per la

prima volta all'imperatore della Cina alcune foto di edifici che raggiungevano quell'altezza così insolita questi disse con aria di assoluto disprezzo: «L'Europa dev'essere un paese talmente piccolo che la gente, in quei luoghi, non ha abbastanza spazio per abitare sulla terra ed è costretta ad abitare nell'aria». Naturalmente, per la salute dei berlinesi sarebbe stato molto meglio restar fermi all'antico modo di costruire, anziché stipare - come avvenne allora - il maggior numero possibile di persone in edifici alti il più possibile. In questo tipo di costruzioni, però, più che il danno alla salute si rivelò ancora molto più gravido di conseguenze il danno economico. Dopo Federico il Grande non ci si dette più cura di sfruttare aree fabbricabili a buon mercato situate - a quell'epoca - nelle immediate adiacenze della città, ma si ricominciò a costruire alti edifici e «casermoni» - al posto delle precedenti case monofamiliari a uno o due piani - sul vecchio terreno già edificato. Siccome ormai, con l'elevato numero di inquilini che vi abitavano, questi «casermoni» rendevano ai proprietari ben più delle casette precedenti, il terreno su cui sorgevano salì sempre più di prezzo. Ben presto, ovviamente, ciò si ripercosse anche sui costi delle aree edificabili ancora disponibili in gran quantità nella zona di Berlino. Quando si vendeva un'area come quella, i proprietari pretendevano somme che l'acquirente poteva sborsare soltanto se vi costruiva molti alloggi uno sopra l'altro, sul modello dei «casermoni», in modo da poter pagare con gli affitti gli interessi per gli alti costi dei terreni.

In una descrizione di Berlino risalente all'anno in cui morì Federico il Grande si vede quale orrendo aspetto la città avesse già allora. A quell'epoca però, naturalmente, solo in casi rarissimi ci si rendeva conto delle conseguenze e della perniciosità di tale modo di costruire, per cui il berlinese cui si deve tale descrizione, ossia lo scrittore Nicolai, è fierissimo del fatto che quasi la metà degli edifici abbiano case di bell'aspetto sistemate sia di lato che sul retro le quali, in talune zone cittadine, sono quasi più densamente popolate degli edifici anteriori. Nicolai riferisce che esistono case in cui abitano fino a sedici famiglie e che soltanto in pochissime città 145 000 persone abitano in meno di 6500 edifici, con una media di 22 persone per casa. Come ci appare rosea questa situazione al giorno d'oggi, quando ormai a Berlino abbiamo edifici in cui abitano oltre 500 persone! Centoventi anni dopo il resoconto di Nicolai, nella Ackerstraße esisteva una casa in cui si sono potute contare oltre 1000 persone. È quella situata al numero civico 132. Potete verificarlo di persona. Se dall'esterno si dà un'occhiata alla sfilza dei cortili è come se si guardasse in una galleria. Nel periodo a cui risale la descrizione di Berlino lasciataci da Nicolai l'industrializzazione della città muoveva i suoi primi timidi passi. La disgrazia vera e propria giunse molti anni più tardi, allorché fallì il

tentativo del barone Von Stein di venire in soccorso ai berlinesi mediante la normativa urbanistica prussiana: nel 1858 venne definito l'orrendo piano regolatore di Berlino che rappresentò la sanzione ufficiale del predominio del «casermoni». Per comprendere la Berlino di oggi è utile guardarsi proprio quel piano regolatore. Esso prevedeva che il «casermoni» avesse in media tre cortili, ciascuno dei quali doveva essere di soli 5 metri quadrati o poco più (cosa che apparirà sicuramente inconcepibile, ma che è la sacrosanta verità). Nella facciata il «casermoni» si estendeva per 20 metri, mentre aveva una profondità di 56 metri. Quando un simile caseggiato aveva i suoi consueti sette piani, compreso il pianterreno, allora al suo interno potevano essere pigiate fino a 650 persone. Non si può che stupirsi che siano state possibili normative così deturpanti e perniciose. Ed effettivamente i motivi che le hanno determinate sono altrettanto involuti e insani delle case da loro prodotte. La faccenda partì in modo tutto sommato innocuo: si decise che era giunta l'ora di pensare seriamente a un piano regolatore per l'intera Berlino che caratterizzasse l'aspetto della città da lì ai decenni a seguire. Tale piano venne elaborato al comando di polizia. Ora, in tale circostanza si verificò che molte delle strade progettate passassero sopra terreni che erano di proprietà di privati cittadini. E sarebbe toccato allo stato, in quanto promotore del piano regolatore, risarcire tutti quei privati proprietari. La qual cosa sarebbe costata un sacco di quattrini, tanto più che a quell'epoca non esisteva ancora la normativa secondo cui i terreni potevano essere espropriati per pubblico interesse, dietro indennizzo. Per cui, se lo stato voleva costruire le sue strade senza sborsare danaro, doveva cercare di guadagnarsi benevolmente il consenso dei proprietari terrieri. Allora alcuni funzionari molto astuti ragionarono nel modo seguente: autorizzeremo la gente a edificare sui propri terreni in maniera tale che essa ne possa trarre - con gli affitti - più soldi di quanti ne farebbe se vendesse a noi a prezzi ancora così elevati i propri appezzamenti di terreno, a noi necessari per costruire le nostre strade. Già quest'idea ingegnosa fu l'origine della massima disgrazia. Ma non bastò ancora. Infatti, il piano non era ancora stato ideato nei termini in cui sarebbe poi stato attuato in seguito. Propriamente esso conteneva soltanto le arterie principali e avrebbe dovuto essere completato da un gran numero di strade secondarie che avrebbero assicurato aria e luce. In un secondo tempo, però, si pensò a risparmiare il danaro richiesto dalle nuove strade e si gravò di giganteschi «casermoni» quelle enormi aree edificabili solcate da pochissime strade. Il momento peggiore si ebbe un ventennio più tardi, quando con la vittoria sulla Francia nel 1871 si avviò la cosiddetta *Gründerzeit* durante la quale in Germania tutti persero la testa e si dettero a folli speculazioni. A quell'epoca le autorità berlinesi

furono prese dalla mania di grandezza. Si fece un ambiziosissimo piano regolatore che doveva valere per secoli, e con il passare degli anni vi si incluse un'area immobiliare in cui avrebbero potuto trovar posto non meno di 21 milioni di persone. La febbre smodata della speculazione che scosse la Berlino dei *Gründerjahre* e che si concluse - come saprete - nel celebre grande fallimento del 1873, fu in larga parte una conseguenza di questi tronfi progetti di ampliamento. All'improvviso, campi ancora coltivati a grano o a patate si tramutavano in terreni edificabili; e nel giro di pochi mesi il terreno sabbioso della Marca si era tramutato, per i proprietari, in un Eldorado. All'inizio degli anni settanta diversi contadini, molti dei quali erano nati ancora servi della gleba, divennero dei ricconi, a volte addirittura dei milionari dall'oggi al domani senza il minimo sforzo e senza alcun merito. Tant'è vero che nel periodo dei *Gründerjahre* fu coniata l'espressione *Millionenbauer*, ossia «contadino-milionario». Dappertutto si fondavano società, si acquistavano terreni, li si vendeva al mercato nero, ma non vi si costruiva quasi mai. Per la gente di allora niente era abbastanza caro e buono. Nel caso in cui si costruisse, ci si preoccupava soltanto di due cose: che sotto un unico tetto si riuscisse a sistemare quanti più appartamenti possibile; e che l'edificio apparisse quanto mai lussuoso all'esterno. Soprattutto nei sobborghi, da un capo all'altro di ogni comune si costruivano delle «strade di lusso» (come le si chiamava), che poi si perdevano semplicemente nella sabbia oppure in una via secondaria. Il più delle volte anche le ville che vi sorgevano non erano altro che dei «casermoni» ben camuffati, zeppi di appartamenti negli scantinati, camere da letto striminzite e servizi sgangherati. Invece le stanze abitate a soggiorno erano disposte in modo da affacciarsi - ampie e pompose - sulla strada, e poco importava se tale strada era rivolta verso nord e se, in questo modo, nella stanza non batteva mai il sole. L'egoismo, la miopia e la presunzione che, come abbiám visto, sono alle origini del «casermoni» sono stati all'ordine del giorno quasi in tutta Berlino fino alla guerra mondiale. Dopo di allora, però, le cose sono cambiate molto, e tutti voi lo sapete se avete fatto un giro in periferia, dove la città ha i suoi confini. E non soltanto ad esempio nei quartieri più chic della zona occidentale di Berlino, quelli delle ville, come Dahlem o Lichterfelde, ma anche a Frohnau lungo la linea ferroviaria per Stettin, o a Rüdersdorf oppure in zone più vicine a Berlino come Britz e Tempelhof. Per rendersi conto dei miglioramenti intervenuti a Berlino dopo la rivoluzione è istruttiva soprattutto la zona di Tempelhof. Basta che voi confrontiate le case qui costruite sulla vecchia piazza d'armi tra il 1912 e il 1914 e quelle che oggi compaiono - ognuna nel suo pezzettino di verde - nella città-giardino del Tempelhofer Felde. La cosa risulterà ancora più evidente a chi,

anziché guardare tali costruzioni dal davanti, le osserverà, per così dire, a volo d'uccello con l'aiuto di fotografie scattate dall'alto. Si vedrà allora quanto sia truce, severo, cupo e militaresco il «casermoni», in confronto con le abitazioni della città-giardino, pacifiche e amichevolmente raggruppate fra loro. E comprenderà come mai Adolf Behne, che tanto ha fatto per questa nuova Berlino, abbia definito il «casermoni» come l'ultimo castello feudale. Questi infatti afferma che esso è nato dalla lotta egoistica e brutale di alcuni latifondisti per il terreno, che in tale lotta viene spezzettato e dilaniato. Per questo esso ha anche la forma della fortezza armata e bellicosa, con i suoi cortili murati tutt'intorno. Ostilmente un proprietario si isola dall'altro. E altrettanto isolati quanto questi proprietari solitamente vivono anche gli inquilini, nelle centinaia e centinaia di alloggi distribuiti sui diversi piani di questi caseggiati.

Cercate di procurarvi il numero di aprile della rivista «Uhu». Vi vedrete riprodotta una nuova forma di grattacieli americani: lunghi blocchi a uso abitativo, per così dire, che vengono o innalzati lungo la parte sottile (e in tal caso si protendono in verticale) oppure disposti lungo la parte più spessa, e allora essi formano un'unica, lunga serie di case. In cuor mio penso che si tratti di un pesce d'aprile dell'«Uhu». Ma da un simile scherzo voi potete vedere chiaramente in quale modo oggi si frena il «casermoni»: eliminando il solenne e monumentale edificio in pietra, che è durato, immutabile e incrollabile, per secoli. Il laterizio viene sostituito da una soffice impalcatura di cemento armato o di acciaio; alle pareti compatte e impermeabili subentrano enormi lastre di vetro; alle uniformi quattro pareti subentrano scale, balconi e terrazze-giardino, tutti situati all'esterno. Le persone - sempre più numerose - che abiteranno in tali edifici vengono modificate a poco a poco da questi ultimi. Diverranno più libere e meno ansiose, ma anche meno bellicose. Potranno entusiasarsi per l'immagine futura di una città almeno altrettanto di quanto già oggi la gente si entusiasma per i dirigibili, per le automobili o per i transatlantici. E allora saranno grate a coloro che hanno combattuto una guerra di liberazione contro la vecchia città-caserma, grigia e simile a una fortezza. Uno dei più importanti tra questi personaggi è, per Berlino, Werner Hegemann che, a favore di questa nuova Berlino, ha scritto una storia della città fino ai giorni nostri che ha per titolo *La Berlino di pietra* e dalla quale sia io che voi abbiamo appreso le notizie sul «casermoni» che ormai non dimenticheremo più.

Teorie del fascismo tedesco

A proposito dell'antologia *Krieg und Krieger* [Guerra e combattenti], a cura di Ernst Jünger

Léon Daudet, figlio di Alphonse ed egli stesso un importante scrittore, leader del partito realistico francese, sulla sua «Action Française» una volta ha scritto una relazione sul salone dell'automobile, che si concludeva con l'equazione «L'automobile c'è la guerre» (anche se forse non con le stesse parole). Ciò che stava alla base di questa sorprendente associazione era l'idea di un incremento dei sussidi tecnici, delle velocità, delle fonti di energia ecc., che nella nostra vita privata non trovano un'utilizzazione piena, adeguata, e tuttavia esigono di giustificarsi. Si giustificano in quanto rinunciano all'accordo armonico, nella guerra, che con le sue distruzioni dimostra che la realtà sociale non era matura per fare della tecnica il proprio organo, che la tecnica non era abbastanza forte per controllare le forze elementari della società. Senza pretendere minimamente di avvicinarci al significato delle cause economiche della guerra, possiamo affermare che la guerra imperialistica, proprio in quanto ha di più duro, di più fatale, è codeterminata dall'abisso che si spalanca fra i giganteschi mezzi della tecnica da un lato, la sua esigua illuminazione morale dall'altro. Di fatto data la sua natura economica la società borghese non può far altro che separare quanto è possibile da ciò che si dice spirituale tutto quello che è tecnica, escludere con la massima decisione possibile il pensiero tecnico dal diritto di codeterminazione dell'ordine sociale. Ogni guerra ventura sarà insieme una ribellione della tecnica contro la sua condizione di schiavitù. Che tutti i problemi relativi alla guerra oggi ricevano la loro impronta da questi accertamenti e altri affini, che siano problemi della guerra imperialistica, si penserebbe di doverlo tanto meno richiamare alla memoria degli autori di questo scritto, in quanto sono stati soldati della guerra mondiale, e anche se si possono fare loro tutte le contestazioni possibili è però innegabile che vengono fuori dall'esperienza della guerra mondiale. Dunque ci sorprende molto il fatto di trovare già nella prima pagina l'affermazione che «il secolo in cui si combatte, le idee per cui si combatte e le armi con cui si combatte sono questioni secondarie». E la cosa più sorprendente è che

con questa affermazione Ernst Jünger fa proprio uno dei principi del pacifismo, quello più oppugnabile e astratto di tutti. È vero che dietro quello che dicono Jünger e i suoi amici non c'è tanto uno schema dottrinario, quanto un misticismo radicato e veramente vizioso, se commisurato a tutti i criteri del pensiero umano. Ma il suo misticismo della guerra e lo stereotipato ideale del pacifismo non hanno nulla da rimproverare l'uno all'altro. Invece per il momento persino il pacifismo più tisico ha un vantaggio rispetto al suo epiletticamente schiumante fratello, e cioè certi punti di riferimento al reale, non da ultimo alcuni concetti riguardo alla prossima guerra.

Volentieri e con insistenza gli autori parlano della «prima guerra mondiale». Ma quanto poco la loro esperienza sia riuscita a impadronirsi delle sue realtà, delle quali sogliono parlare con le più sorprendenti maggiorazioni, definendole il «mondialmente reale», lo dimostra l'ottusità con cui fissano il concetto delle guerre venture senza fargli corrispondere nessuna rappresentazione concreta. Questi pionieri del riarmo potrebbero quasi indurre qualcuno a pensare che l'uniforme sia per loro un fine sommo, desiderato con tutte le fibre del loro cuore, nei confronti del quale le circostanze sotto le quali più tardi si afferma passano molto in seconda linea. Questo atteggiamento diventa più comprensibile se ci si rende conto di quanto appaia sin da ora antiquata l'ideologia della guerra qui sostenuta, se confrontata con il livello raggiunto dagli armamenti europei. In nessun passo gli autori affermano che la battaglia di materiali in cui alcuni di loro vedono la suprema rivelazione dell'esistenza mette fuori corso i miseri emblemi dell'eroismo che qua e là sono sopravvissuti alla guerra mondiale. La guerra chimica, per cui i collaboratori di questo libro hanno evidentemente poco interesse, promette di dare alla guerra futura un volto che liquiderà definitivamente le categorie militari a favore di quelle sportive, che toglierà alle azioni ogni carattere militare e le porrà tutte all'insegna del record. Infatti la sua caratteristica strategica più marcata è quella di essere una pura e radicalissima guerra d'aggressione. Come è noto contro gli attacchi con gas tossici dall'aria non esiste alcuna difesa adeguata. Anche i dispositivi di protezione individuali, come le maschere antigas, contro il gas mostarda e la lewisite non servono a nulla. Talvolta si apprendono notizie «rassicuranti», come l'invenzione di un ricevitore molto sensibile che registra il ronzio delle eliche anche a grandi distanze. E poi, alcuni mesi più tardi, l'invenzione di un aeroplano silenzioso. La guerra chimica si baserà su record di distruzione e sarà unita a rischi spinti fino all'assurdo. Se il suo scoppio abbia luogo all'interno delle norme del diritto internazionale - preceduto da una dichiarazione di guerra - è dubbio; la sua fine non dovrà più calcolare su tali limiti. Scomparendo la distinzione fra popolazione civile e militare, che come

è noto la guerra chimica sopprime, viene a cadere la più importante base del diritto internazionale. Che e come la disorganizzazione che la guerra imperialistica porta con sé minacci di rendere impossibile la sua conclusione, lo ha già dimostrato l'ultimo conflitto.

Non è soltanto una curiosità, è un sintomo, il fatto che uno scritto del 1930 che ha a che fare con la «guerra e i combattenti» sorvoli su tutte queste cose. Sintomo della stessa esaltazione adolescenziale che sfocia in un culto, in un'apoteosi della guerra di cui nel libro sono portavoce soprattutto Von Schramm e Günther. Questa nuova teoria della guerra a cui si legge in faccia la sua origine dalla decadenza più rabbiosa non è altro che un'assolutamente disinibita trasposizione delle tesi dell'«arte per l'arte» sulla guerra. Ma se già sul suo terreno originario questa teoria ha la tendenza a diventare ridicola, sulle labbra dei suoi adepti mediocri, in questa nuova fase le sue prospettive sono umilianti. Chi potrebbe immaginare uno di coloro che hanno partecipato alla battaglia della Marna o all'assedio di Verdun nell'atto di leggere frasi come queste: «Abbiamo condotto la guerra secondo principî molto impuri»; «Un combattimento reale, uomo contro uomo e truppa contro truppa, avveniva sempre più raramente»; «Ovviamente gli ufficiali del fronte hanno spesso tolto alla guerra ogni stile»; «Poiché con l'inserimento delle masse, del sangue peggiore, della mentalità pratica, borghese, insomma dell'uomo comune, soprattutto nel corpo degli ufficiali e dei sottufficiali, gli elementi eternamente aristocratici del mestiere militare sono stati progressivamente distrutti?» Impossibile parlare con un tono più falso, mettere sulla carta pensieri più maldestri, dire parole più prive di tatto. Ma se proprio qui gli autori dovevano fallire in modo così completo, è per colpa della fretta inelegante, del tutto giornalistica con cui essi - nonostante tutti i loro discorsi sull'eterno, sull'originario - cercano di impadronirsi dell'attuale senza avere prima compreso il passato. Elementi culturali della guerra - sí, ci sono stati. Le comunità con una struttura teocratica li conoscevano. E se sarebbe folle voler nuovamente portare alla superficie questi elementi sommersi tirandoli per il lembo della guerra, per questi combattenti afflitti da dispersione d'idee può essere penoso apprendere quanto un filosofo ebreo, Erich Unger, sia andato avanti nella direzione da loro mancata, in che misura le constatazioni fatte da quest'ultimo sulla scorta di concreti dati della storia ebraica (certamente in parte con una legittimità problematica) facciano dileguare nel nulla i cruenti schemi qui evocati. Ma gli autori non sono capaci di mettere qualcosa in chiaro, di chiamare veramente le cose con il loro nome. La guerra «si sottrae a ogni economia praticata dall'intelletto; nella sua ragione vi è qualcosa di inumano, di smisurato, di gigantesco, qualcosa che ricorda un processo vulcanico, un'eruzione elementare ... un'immane onda di

vita, guidata da un'unica forza dolorosamente profonda, necessitante, portata su campi di battaglia che oggi incominciano a diventare mitici, usata per compiti che trascendono ampiamente la sfera di ciò che può essere attualmente compreso». Così verboso è un pretendente che abbraccia male. In effetti essi abbracciano male il pensiero. Si deve venire in loro aiuto ripetute volte, ed è quello che facciamo ora.

L'idea è questa: la guerra - l'«eterna» guerra di cui tanto si parla qui, così come l'ultima - è la suprema espressione della nazione tedesca. Che dietro l'eterna guerra si celi l'idea della guerra culturale, dietro l'ultima quella della guerra tecnica, e quanto poco gli autori siano riusciti a mettere in chiaro il loro reciproco rapporto, a questo punto dovrebbe essere evidente. Ma quest'ultima guerra ha ancora un'altra caratteristica particolare. Non è solo la guerra delle battaglie di materiali, ma è anche la guerra persa. È vero che la guerra tedesca lo è in un senso del tutto particolare. Anche altri popoli potrebbero affermare di avere condotto la guerra con le loro fibre più intime. Ma non di averla perduta con le loro fibre più intime. Ora ciò che caratterizza l'ultima fase, la fase attuale di quel confronto con la guerra persa che dal 1919 continua a turbare così gravemente la Germania, è che viene rivendicato allo spirito tedesco proprio il fatto di averla persa. L'ultima fase, si può dire, poiché questi tentativi di superare il fatto di aver perso la guerra rivelano una chiara articolazione. Sono cominciati con l'impresa di snaturare la disfatta trasformandola in una vittoria interna mediante una confessione di colpa istericamente dilatata a necessità universalmente umana. Questa politica, che ha dato il viatico dei suoi manifesti all'Occidente nell'ora del suo tramonto, è stata il fedele rispecchiamento della «rivoluzione» tedesca operata dall'avanguardia espressionistica. Poi è venuto il tentativo di dimenticare la guerra perduta. La borghesia si voltò ronfando dall'altra parte, e quale cuscino era più morbido del romanzo? I terrori degli anni vissuti si trasformarono in un piumino dove ogni poltrone poteva facilmente lasciare la sua impronta. Ora ciò che distingue l'ultimo tentativo - con cui abbiamo qui a che fare - da quelli precedenti è la tendenza a prendere più sul serio il perdere la guerra che la guerra stessa. Che cosa significa vincere¹ o perdere una guerra? Il doppio significato di tutte e due le parole salta agli occhi. Il primo, manifesto, indica certamente la conclusione, ma il secondo, che crea la loro peculiare cassa armonica, dice come la sua conclusione per noi cambi il rapporto di proprietà tra noi e la guerra. Dice: il vincitore conserva la guerra, lo sconfitto la perde; dice: il vincitore ne fa una sua proprietà, il vinto non la possiede più, deve vivere senza di essa. E questo non vale solo per la guerra in generale, ma anche per ogni sua più piccola vicenda, per ogni mossa più sottile, per ogni azione più remota. Se consideriamo il linguaggio, il fatto di vincere o

perdere una guerra penetra così profondamente nel tessuto della nostra esistenza, da renderci più ricchi o più poveri, per tutta la vita, di segni, di immagini, di ritrovati. E poiché noi abbiamo perso una delle guerre più grandi della storia del mondo, una guerra in cui era implicata tutta la sostanza materiale e spirituale del popolo, possiamo giudicare che cosa significa questa perdita.

Certamente non si possono rimproverare quelli che sono raccolti intorno a Jünger per il fatto di non averla valutata. Ma come hanno affrontato il mostro? Non hanno cessato di battersi. Hanno continuato a celebrare il culto della guerra quando non c'era più nessun nemico reale. Accondiscendevano alle voglie della borghesia - che desiderava il tramonto dell'Occidente come uno scolaro desidera che un compito di matematica sbagliato sia coperto da una macchia -, diffondendo il tramonto, predicando il tramonto dovunque andassero. La volontà di rendersi conto, anche solo per un momento, di quello che era stato perduto, invece di ostinarsi a trattenerlo, questa volontà non era loro data. Si sono sempre opposti in primo luogo e nel modo più aspro alla riflessione e alla consapevolezza. Si sono lasciati sfuggire la grande occasione dei vinti, quella sfruttata dai russi - la possibilità di spostare la lotta in un'altra sfera; finché non è stato troppo tardi, e i popoli in Europa si sono nuovamente calati nel ruolo di contraenti di trattati commerciali. «La guerra non è più *condotta*, ma *amministrata*», protesta uno degli autori. Ciò dovrebbe essere corretto dal dopoguerra tedesco. Questo dopoguerra era in uguale misura protesta contro la guerra che l'aveva preceduto e contro gli abiti civili, di cui essa portava il sigillo. Prima di tutto la guerra dovrebbe essere liberata dall'odiato elemento razionale. Ed è certo che questi uomini erano immersi nei vapori che uscivano dalle fauci di un lupo mitico. Ma questi ultimi non potevano reggere il confronto con i gas contenuti nelle bombole con la croce gialla. Davanti allo sfondo del servizio militare nelle caserme, delle famiglie ridotte in miseria nei casermoni, questo incantesimo dell'originario destino germanico assumeva l'aspetto di un inganno. E senza analizzarlo materialisticamente, anche allora la sensibilità incorrotta di uno spirito libero, consapevole, veramente dialettico come quello di Florens Christian Rang - la cui biografia esprime più germanicità di intere schiere di questi disperati - poteva contrapporsi a questi ultimi con alcune frasi di validità duratura. «La demonicità della fede nel destino, secondo cui la virtù umana è vana, - la cupa notte di una tracotanza che distrugge la vittoria delle forze della luce nelle fiamme della divina conflagrazione mondiale ... l'apparente magnificenza di questa fede nella morte in battaglia che disprezza la vita e la getta via per l'idea, - questa notte gravida di nubi che ci sovrasta da millenni e dove la via non ci è indicata dalle stelle, ma soltanto da lampi che stordiscono, che confondono, dopo i quali la

notte è ancora più oscura: questa orribile visione del mondo dove la morte del mondo ha preso il posto della sua vita, che nella filosofia dell'idealismo tedesco attenua l'orrore con l'idea che dietro le nuvole c'è il cielo stellato, - questa fondamentale direzione dello spirito tedesco è priva di volontà nel modo più profondo, non intende quello che dice, è un nascondersi, una viltà, un non voler sapere, non voler vivere, ma anche un non voler morire ... Poiché questa è la mezza posizione tedesca verso la vita: appunto, poterla gettare via, se non costa nulla, in un momento di ebbrezza, se si provvede ai superstiti, e questo effimero sacrificio è circondato da un'eterna aureola di luce». Ma quando poi, nello stesso contesto, si dice: «Duecento ufficiali pronti a morire sarebbero bastati per stroncare la rivoluzione a Berlino (e analogamente in tutti gli altri posti), ma non se ne trovò neanche uno. Molti sarebbero stati certamente disposti a intervenire in modo proprio, ma nessuno voleva farlo impropriamente al punto da essere il primo, da arrogarsi la funzione del capo o da farsi avanti da solo. Piuttosto preferivano farsi strappare le spalline per strada», quando si legge un passo come questo, il linguaggio può forse suonare simile a quello dei compagni di Jünger. Quello che è certo è che chi ha scritto questo conosce per sua personalissima esperienza l'atteggiamento e la tradizione di quelli che si sono raccolti qui. E forse ha persino condiviso la loro ostilità per il materialismo, finché essa non si è creata il linguaggio della battaglia di materiali.

Anche se all'inizio della guerra l'idealismo era fornito dallo stato e dal governo, quanto più essa si prolungava tanto più le truppe dovevano fare assegnamento sulla requisizione. Il loro eroismo diventava sempre più cupo, più mortale, assumeva sempre più il colore dell'acciaio, la sfera da cui facevano ancora cenno la gloria e l'ideale diventava sempre più remota e nebbiosa, sempre più rigido diventava il contegno di coloro che non si sentivano tanto truppe della guerra mondiale, quanto esecutori del dopoguerra. «Contegno» - in tutti i loro discorsi il termine ritorna continuamente. Chi vorrebbe negare che quello del soldato lo è? Ma il linguaggio è la pietra di paragone di ogni contegno, e non soltanto di quello dello scrittore, come si suppone spesso e volentieri. In questo gruppo di congiurati esso non supera la prova. Jünger può ripetere l'affermazione dei nobili dilettanti del secolo XVII secondo cui la lingua tedesca è una lingua originaria - il significato che egli attribuisce a questa espressione è rivelato dall'aggiunta che in quanto tale essa ispira alla civiltà, al mondo della buona creanza, un insuperabile senso di diffidenza. Ma tale diffidenza come potrà paragonarsi a quella dei suoi compatrioti, se si presenta loro la guerra come un «possente revisore» che «tasta il polso» al tempo, vieta loro di «svuotare» una «comprovata conclusione», pretende che essi acquisiscano la loro capacità di vedere le

«rovine» «dietro la brillante vernice»? Ma in queste costruzioni mentali che nelle intenzioni degli autori sono così ciclopiche, più umiliante di tali puntate è una forbitezza nella disposizione che abbellirebbe ogni articolo di fondo, e più penosa della forbitezza è la mediocrità della sostanza. «I caduti - ci si racconta - cadendo passavano da una realtà imperfetta a una realtà perfetta, dalla Germania del fenomeno temporale alla Germania eterna». La Germania del fenomeno temporale è notoria, ma per quella eterna le cose si metterebbero male, se dovessimo rappresentarcela secondo la testimonianza di coloro che la rendono così loquacemente. Come hanno acquistato a buon mercato il «fermo sentimento dell'immortalità», la certezza che «le atrocità dell'ultima guerra» sono state «accresciute fino al terribile», il simbolismo del «sangue che bolle all'interno»! Nel migliore dei casi, hanno combattuto la guerra che celebrano qui. Ma noi non ammetteremo che uno parli della guerra senza conoscere nient'altro che la guerra. Chiederemo, radicali alla nostra maniera: Donde venite? E che cosa sapete della pace? Avete mai incontrato la pace, in un bambino, un albero, un animale, così come sul campo avete incontrato un avamposto? E, senza aspettare la loro risposta: No! Allora, non che non sareste capaci di celebrare la guerra, e di celebrarla persino in modo più appassionato di quanto facciate. Ma celebrarla come lo fate, di questo non sareste capaci. In che modo avrebbe testimoniato per la guerra Fortebraccio? Possiamo dedurlo dalla tecnica di Shakespeare. Come svela l'amore di Romeo per Giulietta in tutto il suo ardore in quanto lo presenta come precedentemente innamorato, innamorato di Rosalinda, così Fortebraccio avrebbe cominciato con una lode della pace, così seducente, così soavemente dolce, che poi, quando egli avesse infine levato la sua voce a favore della guerra, ciascuno avrebbe dovuto ammettere, rabbrivendo: Quali sono queste forze possenti, senza nome, che inducono a promettere solennemente fedeltà alla guerra, anima e corpo, questo individuo così appagato dalla pace e dalla sua felicità? - Nel libro non c'è nulla di tutto questo. Filibustieri di professione hanno la parola. Il loro orizzonte è fiammeggiante, ma molto stretto.

Che cosa vedono nelle sue fiamme? Su questo punto, possiamo fidarci di F. G. Jünger: vedono una trasformazione. «Linee di decisione spirituale passano attraverso la guerra; alla trasformazione della lotta corrisponde la trasformazione dei combattenti. Essa diventa visibile se si confrontano i volti pieni, senza peso, entusiasti dei soldati dell'agosto 1914 con i volti mortalmente pallidi, magri, inesorabilmente tesi di coloro che hanno partecipato alle battaglie di materiali del 1918. L'arco di questa lotta è sempre più teso e infine si spezza; dietro di esso il loro volto appare indimenticabile: formato e

mosso da un rivolgimento potente, spirituale, una stazione della loro via crucis dopo l'altra, una battaglia dopo l'altra - ognuna il segno geroglifico di un continuo, intenso lavoro di distruzione. Qui appare quel tipo di soldato che è stato formato dall'ininterrotta successione delle dure, fredde, cruento battaglie di materiali. Lo caratterizzano l'asciutta durezza del combattente nato, l'espressione della responsabilità solitaria, della solitudine spirituale. In questa lotta che continuava in strati sempre più profondi si è dimostrato il suo valore. La via che egli percorreva era stretta e pericolosa, ma era una via che portava al futuro». Ogni volta che si incontrano, in queste pagine, formulazioni esatte, accenti autentici, motivazioni valide, si tratta della realtà che è colta qui, che Ernst Jünger ha definito mobilitazione totale, e Ernst von Salomon ha concepito come paesaggio del fronte. Come possiamo vedere, quel pubblicista liberale che poco fa ha cercato di cogliere il senso di questo nuovo nazionalismo parlando di «eroismo da noia» ha usato una formulazione in un certo senso insufficiente. Quel tipo di soldato è realtà, e un sopravvissuto testimone della guerra mondiale, e ciò che era difeso nel dopoguerra era propriamente il paesaggio del fronte, la sua vera patria. Questo paesaggio impone una sosta.

Si deve dirlo con tutta amarezza: se si considera la mobilitazione totale del paesaggio il senso tedesco della natura ha realizzato un progresso insospettato. I geni della pace che lo popolano in modo così sensibile e materiale sono stati evacuati, e dovunque poteva giungere lo sguardo oltre l'orlo della trincea tutto era diventato terreno dello stesso idealismo tedesco, ogni buco prodotto dallo scoppio di una granata era un problema, ogni reticolato era un'antinomia, ogni tratto di filo spinato una definizione, ogni esplosione una norma fissata, e il cielo di giorno era il cosmico lato interno dell'elmetto, di notte la legge morale sopra di te. Con i cordoni di fuoco e i camminamenti, la tecnica ha voluto ricalcare i tratti eroici del volto dell'idealismo tedesco. Ha sbagliato. Poiché quelli che essa riteneva eroici erano i tratti ippocratici, i tratti della morte. E così essa modellava - profondamente compenetrata dalla propria abiezione - il volto apocalittico della natura, la riduceva al silenzio, e tuttavia era la forza che avrebbe potuto farla parlare. Nell'astrazione metafisica in cui il nuovo nazionalismo fa di essa il proprio credo, la guerra non è altro che il tentativo di risolvere con la tecnica in modo mistico e immediato il mistero di una natura idealisticamente concepita, invece di usarlo e illuminarlo percorrendo la via indiretta dell'organizzazione delle cose umane. Il «destino» e l'«eroe» stanno in queste teste come Gog e Magog, sono loro vittime non soltanto le creature umane, ma anche quelle del pensiero. Tutto quanto di sobrio, di illibato, di ingenuo è pensato a proposito del miglioramento della convivenza

umana, entra nell'enorme, logora bocca di questi idoli, che rispondono con i rutti dei mortai 42. Talvolta agli autori riesce un po' duro coniugare l'eroismo con la battaglia di materiali. Ma non a tutti, e nulla è più compromettente dei lacrimosi excursus con cui si manifesta la delusione per la «forma della guerra», l'«assurda meccanicità della guerra di materiali», di cui i nobili spiriti si erano «evidentemente stancati». Ma quando dei singoli cercano di guardare le cose negli occhi, diventa più che mai evidente come il concetto dell'eroico si sia per loro trasformato di sottomano, come le virtù della durezza, della decisione, dell'inesorabilità che essi celebrano in verità siano meno virtù del soldato che del provato combattente di classe. Ciò che qui si forma sotto la maschera prima del volontario nella guerra mondiale, poi del mercenario nel dopoguerra, in verità è il fidato combattente di classe fascista, e ciò che gli autori intendono per nazione è una classe di dominatori che si appoggia su questa categoria, una classe che non deve rendere conto a nessuno e meno che mai a se stessa, che, issata su un altissimo trono, ha i tratti sfingei del produttore, che promette di diventare prestissimo l'unico consumatore delle sue merci. Con questo volto di sfinge la nazione dei fascisti sta come nuovo mistero naturale, come mistero economico della natura, accanto all'antico, che, lungi dal rischiararsi nella sua tecnica, in verità vi mette in mostra i suoi tratti più minacciosi. Nel parallelogramma delle forze che formano qui i due momenti - la natura, la nazione - sta la diagonale della guerra.

È comprensibile che per il migliore e più meditato tra i saggi di questo volume sorga il problema di «domare la guerra mediante lo stato». Poiché in questa teoria mistica della guerra originariamente lo stato non svolge il minimo ruolo. La funzione del domatore non dovrà essere assolutamente intesa in senso pacifistico. Al contrario, si pretende dallo stato che esso si conformi alle forze magiche che deve mobilitare per sé in tempo di guerra - che si conformi a queste forze e si mostri degno di esse già nella sua struttura e nel suo atteggiamento. Altrimenti non riuscirà a rendere la guerra utile per i suoi scopi.

Il fallimento del potere dello stato dinanzi alla guerra è il punto di partenza del pensiero autonomo di quelli che si sono qui riuniti. Le compagnie che verso la fine della guerra avevano una natura ibrida oscillante tra l'ordine e la regolare rappresentanza del potere statale si sono ben presto consolidate nella forma di bande di lanzichenecchi autonome e indipendenti dallo stato, e i capitani finanziari del periodo dell'inflazione, che cominciavano a dubitare della capacità dello stato di garantire i loro possessi, hanno saputo apprezzare l'offerta di tali bande, che potevano arrivare in ogni momento con la stessa facilità del riso o dei ravizzoni, attraverso la mediazione di istanze private o delle forze armate del Reich. Ancora il presente volume assomiglia a

uno scritto pubblicitario che reclamizza, con linguaggio ideologico, un nuovo tipo di mercenari, o meglio di capitani di ventura. Uno degli autori dichiara con franchezza: «Il coraggioso soldato della guerra dei Trent'anni si vendeva ... vendeva il corpo e la vita, e questo è sempre più nobile che se si vende soltanto il modo di pensare e il talento». È vero che quando prosegue dicendo che il lanzicheneco del dopoguerra tedesco non si è venduto, ma donato, queste parole devono essere intese in ragione dell'osservazione dello stesso autore circa il soldo relativamente alto di queste truppe. Un soldo che ha modellato la testa di questi nuovi combattenti non meno delle necessità tecniche del mestiere: ingegneri militari della classe dominante, formano il pendant dei funzionari in tight. Sa Dio se i loro gesti imperiosi devono essere presi sul serio, se la loro minaccia non è ridicola. Il pilota di un unico aeroplano carico di bombe a gas riunisce in sé tutti i poteri di togliere al cittadino la luce e l'aria e la vita, i quali in tempo di pace sono distribuiti fra migliaia di direttori d'ufficio. Lo sciolto lanciatore di bombe che nella solitudine del cielo, solo con se stesso e col suo Dio, ha la delega del suo direttore più anziano gravemente ammalato - lo stato - (e dove mette la sua firma l'erba non cresce più) - è il duce «imperiale» che hanno in mente gli autori.

La Germania non può sperare in un futuro prima di avere spezzato il volto meduseo che le viene qui incontro. Spezzato - o meglio, forse, smosso. Ciò non deve essere inteso nel senso delle parole bonarie o dell'amore, che in questo caso sono fuori luogo; e non deve neanche preparare la strada all'argomentazione, al dibattito ricco di argomenti persuasivi. Si tratta invece di concentrare tutta la luce che il linguaggio e la ragione continuano a emanare su quell'«esperienza originaria» dalla cui sorda oscurità esce strisciando questa mistica della morte del mondo, con le sue mille, brutte zampette concettuali. La guerra che questa luce rivela è altrettanto poco la guerra «eterna» che è oggetto delle preghiere di questi nuovi tedeschi, che l'«ultima» di cui fantasticano i pacifisti. In realtà è soltanto questo: la sola, terribile, ultima possibilità di correggere l'incapacità dei popoli di dare ai loro reciproci rapporti un ordine corrispondente alla loro capacità tecnica di controllare la natura. Se la correzione non riesce, due milioni di corpi umani saranno bensì smembrati e distrutti dal gas e dal ferro - lo saranno inevitabilmente -, ma persino gli habitués delle potenze ctoniche del terrore che portano il loro Klages nello zaino non conosceranno neanche un decimo di ciò che la natura promette ai suoi figli meno curiosi, più sobri, che nella tecnica non vedono un feticcio del tramonto, ma una chiave per la felicità. Di questa loro sobrietà essi daranno la prova nel momento in cui si rifiuteranno di riconoscere nella prossima guerra una magica cesura, ma, al contrario,

scopriranno in essa il volto della vita quotidiana, e appunto con questa scoperta realizzeranno la sua trasformazione nella guerra civile, eseguendo così il trucco marxista, il quale soltanto è in grado di vincere questo cupo incantesimo runico.

Per l'anniversario della morte di Hofmannsthal

Non lasciarsi copiare, prelevare, è una proprietà che se non fa parte dell'essenza della nobiltà in generale, appartiene tuttavia nel modo più certo e nel grado massimo a ciò che Hofmannsthal esprime in tante modulazioni della sua essenza e delle sue creature, dalla giovinezza fino all'età matura. Ora è da un anno che la percezione di questa inimitabilità si è imposta dolorosamente, e non soltanto ai suoi amici, da quando la morte di quest'uomo ha fatto di colpo quello che certamente egli avrebbe sempre evitato se fosse rimasto in vita - ha messo a nudo la goffaggine di coloro che si sono proposti di «rendere giustizia» a Hofmannsthal, e hanno creduto di poterlo fare esclusivamente cercando di imitare il suo atteggiamento e il suo linguaggio; e in questo modo si sono avvicinati troppo a entrambi.

Ma è mai possibile accennare all'opera di Hofmannsthal usando un linguaggio diverso dal suo? Accennare, sicuramente no; interpretare, certamente. Ma per interpretare quest'opera si sarebbe dovuto credere in essa. E appunto questa fede era ciò che mancava. Si era increduli, e se qua e là ciò poteva forse accadere per motivi validi, per lo più era per le ragioni più comode e a buon mercato: non si capiva. Ma non falliva soltanto il pubblico, che dell'attività creativa di Hofmannsthal accettava testardamente soltanto l'aspetto divertente e più noto, mentre si scostava da lui, quando uscivano i grandi lavori di tipo antologico, rappresentativo, che erano in funzione del suo programma di «restaurazione creativa»; esattamente nello stesso modo lo rinnegavano i suoi primi compagni, e quanto si sia potuto essere duri e ciechi verso il «rinnegato» tra gli amici e discepoli di Stefan George, lo ha mostrato chiaramente ancora il recentissimo libro di Wolters *Stefan George e «I fogli per l'arte»* in un senso molto più problematico di quanto lo abbiano mai rivelato, a Hofmannsthal, le sue creazioni più esoteriche. Ora pare che in quest'antologia *Loris. La prosa del giovane Hofmannsthal*, il genio del morto non tanto venga incontro all'infinita estraniamento che circondava la sua tomba, quanto piuttosto se ne allontani con sofferenza. Non si è mai rivelato più indifeso, ma anche più invulnerabile, e in quanto si espone inerme alla malevolenza dei suoi contemporanei non può essere colpito da uno solo dei loro proiettili.

Tale è *Loris*, meno dal punto di vista della sua prima pubblicazione che da quello del suo attuale ritorno. Se una figura può diventare bella in seguito a un torto subito, questo è il caso di Hofmannsthal, e proprio questa bellezza si può già riconoscere in certi tratti del lavoro che è stato giustamente collocato all'inizio del volume, negli inediti *Stadi*, dove è prefigurato il futuro destino. Sono stati scritti agli inizi degli anni novanta; con una profondità sorprendente la distanza dal vissuto è qui immersa nell'atto stesso dell'esperire diretto. Lo stesso accade in quasi tutti i saggi importanti di questa serie autocontemplativa, che tuttavia non cadono mai nel riflessivo, nell'analitico. Tanto possono essere vicine tra loro la meschinità e la nobiltà: l'arrendevolezza, l'atteggiamento poco contegnoso che Hofmannsthal mette qui in evidenza in Amiel in modo così tagliente, nello stesso Hofmannsthal sono il segno della sua natura sovrana. Talvolta nulla è stato più sospetto agli amici di George che questo suo tratto sovrano, appunto, che è così sommamente diverso dal loro contegno imperatorio. Alcuni studi su Pater e sulle sorelle Barrison ci permettono di riconoscere come in quel primissimo tempo le sue immagini più care vestissero abiti di foggia inglese. Né ha mai scritto qualcosa di più bello e incorruttibile del breve studio sulle sorelle Barrison intitolato *Stile inglese*. Chi è stato questo Loris, il lettore del libro lo sentirà certamente, ma il critico lo capirà meno considerando questo volume, che la stessa opera nel suo complesso. E quindi Max Mell è senz'altro sulla strada giusta, quando, nella postfazione, per rendere l'immagine di Loris cita uno dei passi più oscuri dell'ultima opera di Hofmannsthal, e ricorda i bambini futuri che l'imperatore della *Donna senz'ombra* incontra nella caverna. Anche se questa postfazione non dice ancora l'ultima parola su Loris, una prefazione come quella che è rappresentata da queste poche righe può soltanto indicare la sua ombra, che non ha bisogno di spazio per andare per la sua strada.

Mare nordico

«Il tempo in cui dimora anche chi non ha casa» diventa per il viaggiatore, che non ne ha dietro a sé nessuna, un palazzo. Per tre settimane le sue sale, piene del fragore dei marosi, sfilarono una dopo l'altra verso nord. Gabbiani e città, fiori, mobili e statue campeggiavano sulle loro pareti, e dalle loro finestre entrava luce giorno e notte.

Città. Se questo mare fosse la Campagna romana, Bergen si troverebbe sui monti Sabini. Ed è proprio così: perché il mare riposa sempre liscio nel profondo fiordo, e i monti hanno le stesse forme di quelli romani. Ma la città è nordica. Ovunque travi e scricchiolii. Tutto qui è netto: il legno è legno, l'ottone è ottone, il mattone è mattone. La pulizia riconduce le cose a se stesse, le rende sin nel midollo identiche a sé. Così esse acquistano proprietà, non hanno bisogno di null'altro al di fuori. Come gli abitanti di sperduti villaggi montani possono stringere tra loro legami di parentela tali da produrre morte o degenerazione, così le case si sono strette in infausti connubi di scale e di spigoli. E là dove potrebbe aprirsi un varco un po' di cielo, due aste di bandiera, una da ogni lato della strada, sono pronte per abbassarsi, per intimare «alt, quando si annuncia l'approssimarsi delle nuvole!» Il cielo è prigioniero in tabernacoli, gotiche rosse cellette di legno, dove pende una maniglia d'ottone con cui si possono chiamare in soccorso i pompieri. L'ozio all'aperto non è previsto in alcun luogo; e il giardino, che certe case borghesi hanno sul davanti, è coltivato così fitto che a nessuno viene l'estro di intrattenervisi. Forse è per questo che qui le ragazze hanno un modo di starsene sulla soglia di casa, di appoggiarsi all'arco della porta, che nel sud è pressoché sconosciuto. La casa ha ancora confini ben precisi. Una donna, per sedersi davanti alla porta, aveva messo la sedia non perpendicolare ma parallela alla facciata della casa, dentro nella nicchia della porta: in ciò figlia di una razza che fino a duecento anni fa ancora dormiva in armadi. Armadi vuoi con porte girevoli vuoi con cassetti, sino a quattro posti in ciascuno. Per l'amore non erano queste le condizioni migliori, per quello felice s'intende. Tanto meglio talvolta per quello infelice: come nel caso di un innamorato non

corrisposto, al cui capezzale vidi, nella parte interna della porta, un gran ritratto di donna. Una donna lo divideva dal mondo: neppure della sua notte migliore nessuno ha potuto ancora dire di meglio.

Fiori. Mentre gli alberi qui si fanno schivi e si riparano dietro a recinti, i fiori invece mostrano una tempra insospettata. Non hanno certamente colori più vivi che nelle zone di clima temperato, anzi piuttosto più pallidi. E però quanto più prepotente spicca il loro colore di contro alle cose intorno! Quelli piccoli, viole del pensiero e resede, sono più selvatici, quelli più grandi, e soprattutto le rose, più importanti. Con cautela le donne li trasportano attraverso la landa desolata da un porto all'altro. Ma quando, piantati nei vasi, sono pigiati contro i vetri delle case di legno, allora essi appaiono meno un saluto della natura che un baluardo contro l'esterno. Quando il sole riesce a farsi strada, ogni intimità svanisce. Non si può certamente dire del sole in Norvegia che sia benevolo. Ché esso sfrutta i pochi momenti senza nubi, in cui trionfa il suo dominio, in modo dispotico. Per dieci mesi all'anno qui regna sovrana l'oscurità. E quando il sole arriva, esso soggioga ogni cosa, la strappa, quale sua proprietà, alla notte, chiama all'appello nei giardini i colori; turchino, vermiglio e giallo, la smagliante guardia dei fiori, che nessuna cima ripara con la sua ombra.

Mobili. Molto si riuscirebbe a capire degli antichi abitanti attraverso l'osservazione delle loro imbarcazioni se solo si sapesse remare. A Oslo è possibile vedere due navi vichinghe; ma per chi non rema, val più osservare i sedili che si trovano, non lontano da una delle navi, nel museo del folklore. Ognuno vi si può sedere, e può allora capitare ancora che ci si accorga di cosa hanno di singolare quei sedili. È un grave errore pensare che spalliere e braccioli siano stati fatti originariamente avendo di mira la comodità. Sono vere e proprie recinzioni erette attorno a chi siede. Fra queste lignee armature d'altri tempi ce n'era una, il cui sedile smisurato era tutto cinto da uno steccato, quasi che le terga fossero una massa straripante che dovesse essere arginata. Era come se a sedersi fossero in molti. Tutti i sedili antichi sono più vicini alla terra che non i nostri. Ma quanto più pronunciata si fa questa vicinanza, quando ancora il sedile rappresenta insieme la madre terra! In tutti i tipi di sedie si nota quanto esse furono legate in ogni momento alla funzione, alla cultura, alla considerazione e al ruolo di chi le occupò. Questa, ad esempio: una minuscola, bassissima seggiolina, il sedile concavo, concava la spalliera: tutto che spinge con moto ondoso in avanti. Era come se il destino avesse voluto proiettare nel vuoto, sulla cresta di un'onda, chi vi sedeva. Oppure la seggiola dall'alto schienale con un cassetto sotto

il sedile. Non un bel mobile certo, anzi è piuttosto pesante; la seggiola di un povero forse; ma chi vi sedeva sapeva ciò che più tardi ha intuito Pascal: «Nessuno muore così povero, da non lasciare qualcosa in eredità». E quel trono: dietro al sedile circolare, senza braccioli, si leva il giro concavo e levigato della spalliera, come l'abside di un duomo romanico dall'alto della quale sovrasta l'onnipotente. In questa terra che si appropriò delle «arti figurative», plastica e pittura, più tardi di tutti gli altri paesi, un genio architettonico ha presieduto alla fattura delle suppellettili domestiche: armadi, tavoli e letti, fino al più piccolo scanno. E tutte hanno un che di impervio; in esse abita ancora oggi un *genius loci*: il proprietario a cui esse secoli addietro realmente appartennero.

Luce. Le strade di Svolvær sono deserte. E i *rouleau* dietro le finestre sono abbassati. Dormono gli abitanti? È mezzanotte passata; da una casa vengono voci, da un'altra rumori di un pasto. E ogni suono che si spande nella strada tramuta questa notte in un giorno non segnato nel calendario. Qui si è arrivati nell'officina del Tempo e si può gettare lo sguardo su quella riserva di giorni non ancora consumati, di cui la terra da millenni si è fatta una provvista su questi ghiacci. L'uomo vive le sue ventiquattro ore ogni giorno, questa terra solo ogni sei mesi. Perciò le cose sono rimaste così intatte. Non il tempo, non l'uomo hanno contaminato gli arbusti nel giardino senza fiato di vento e le barche sull'acqua immota. Due crepuscoli si incrociano sopra di loro, se ne spartiscono il possesso al pari di quello delle nubi, e ti congedano a mani vuote.

Gabbiani. La sera, in coperta, il cuore greve ed oppresso. A lungo inseguo il gioco dei gabbiani. Sempre ce ne è uno posato sull'albero maestro, e ne accompagna il moto pendolare che esso descrive a intervalli nel cielo. Ma non è lo stesso gabbiano per lungo tempo. Un altro ne arriva, con due colpi d'ala ha non so se invitato ad andarsene o cacciato il primo. Sino a che, d'un tratto, la cima resta vuota. Ma i gabbiani non hanno smesso di seguire la nave. Descrivono, indecifrabili come sempre, i loro arabeschi. Qualcosa d'altro c'è che vi impone un ordine. Il sole è già da tempo tramontato, in oriente è molto buio. La nave viaggia verso sud. Un po' di chiarore è rimasto a occidente. Ma cosa accadde d'un tratto agli uccelli, oppure in me? Fu a causa del posto che la mia malinconia si era scelto così in alto e così solitario, nel mezzo del ponte di comando. Improvvisamente ci furono due stormi di gabbiani, uno a oriente e uno a occidente, a sinistra e a destra, tanto mutati, che il nome di gabbiano si separò da loro. A sinistra, contro lo sfondo del cielo spento, gli uccelli serbavano qualcosa del loro biancore, accendevano un guizzo di luce a ogni

evoluzione, si volavano incontro o si allontanavano; né sembravano mai smettere di tessere davanti a me una incessante, inesauribile sequenza di segni, tutta una trama di battiti d'ala incredibilmente cangiante e fugace, e tuttavia coerente. Solo che il mio sguardo non aveva presa, e sempre di nuovo finiva per trovarsi rivolto verso l'altra parte. Qui niente più mi colpiva, niente mi parlava. Avevo appena cominciato a seguire gli uccelli d'oriente, a osservare come essi, dirigendosi con un paio di cupi taglienti colpi d'ala verso un ultimo bagliore, si perdevano lontano e poi riapparivano, che già più non riuscivo a seguire la loro traiettoria. Così forte fu l'impressione che mi parve d'essere io stesso a tornare da lontano verso di me, cupo di dolore, come un muto stormo d'uccelli. A sinistra tutto era ancora da scoprire, e il mio destino era legato a ogni segno; a destra tutto s'era già da tempo consumato e non restava che una traccia muta. A lungo durò questo contrappunto, sí che io stesso non fui più che la linea di confine, sopra alla quale gli ineffabili messaggeri si alternavano neri e bianchi nei cieli.

Statue. Un salone dalle pareti verde muschio. Tutte e quattro sono coperte da statue. Tra l'una e l'altra delle tavole decorate, in cui su tracce di colore si possono ancora decifrare sbiadite scritte dorate: «Jason» o «Bruxelles» o «Malvina». A sinistra, entrando, un ometto di legno, una specie di precettore in marsina, il cappello a tre punte in testa. Ha l'avambraccio sinistro alzato con gesto cattedratico, ma poco sotto il gomito è spezzato, e mancano anche la mano destra e il piede sinistro. Un chiodo lo trapassa da parte a parte, lo sguardo è fisso verso l'alto. Delle casse comuni, grossolane e dimesse, sono disposte una accanto all'altra lungo le pareti. Su certune sta scritto «Livbælter», sulla maggior parte niente. Si può ricavare da loro la misura del locale. Se ci si sposta di due o tre casse, ecco levarsi imponente una donna in bianco abito da sera riccamente guarnito, che scopre a metà il seno opulento. Su di una base poderosa un massiccio collo di legno. Labbra tutte screpolate. Sotto alla cintura due fori. Uno attraversa il pube, l'altro, più in basso, la vaporosa veste, che non lascia intravedere le gambe. Al pari di questa, tutte le altre figure intorno emergono da forme imprecise, appena sbazzate. Non hanno piedi da poggiar per terra, il loro sostegno è nel dorso. Fra busti e statue sbiadite e screpolate si leva, tutto variopinto e risparmiato da ogni ingiuria delle intemperie, Heimdall¹, il mantello giallo foderato di verde, la veste rossa orlata di blu, la spada verde e grigia, il corno giallo, un berretto frigio in testa e la mano alzata a riparare gli occhi scrutatori. E ancora una figura di donna, più matronale della prima. Da una parrucca le scendono lunghi riccioli su di un corsetto azzurro. Al posto delle braccia, volute. Si pensi all'uomo che le abbia raccolte

tutte queste statue, raccolte attorno a sé, cercate per mare e per terra, nella certezza che solo con lui esse avrebbero trovato pace, e lui solo con loro. Non un amatore d'arte, no, soltanto un viaggiatore, che abbia inseguito per terre lontane la felicità quando era ancora possibile trovarla in patria, e poi alla fine abbia fermato i suoi passi presso questi macerati martiri della lontananza e del vagabondaggio. E chi sono queste figure, il volto solcato da lacrime salmastre, gli sguardi levati da straziate orbite lignee, le braccia, quando ci sono, incrociate impetranti sul petto; chi sono, così indicibilmente disperati e gementi, questi Niobidi del mare? Oppure Menadi del mare? Ché esse sono state flagellate da onde più furiose di quelle della Tracia; che esse sono state braccate da branchi più selvaggi delle fiere aizzate da Artemide: esse, le galere. Si tratta infatti di galere. Sono nella sala delle galere del museo marittimo di Oslo. Ma, esattamente nel mezzo della sala, si leva su di un podio una ruota di timone. Neanche qui questi pellegrini troveranno pace, e ancora dovranno conoscere l'ira dei flutti, che è eterna come il fuoco dell'inferno?

Contro un capolavoro

A proposito del libro *Il poeta come guida nell'epoca classica tedesca* di Max Kommerell

Se esistesse un conservatorismo tedesco che tiene a se stesso, in questo libro dovrebbe vedere la sua Magna Charta. Ma non esiste più da ottant'anni. E così è probabile che non siamo lontani dalla verità, se supponiamo che Kommerell abbia trovato difficilmente una critica più minuziosa di quella seguente, che ha una provenienza diversa. Questo libro rappresenta uno di quei rari momenti che il critico può considerare memorabili, poiché nessuno può negare la qualità dell'opera, lo stile, la competenza dell'autore. Tutte queste cose non possono essere messe in dubbio. Raramente una storia della poesia è stata scritta in questo modo: con le sue esposizioni poliedriche, la superficie esattamente squadrata, impenetrabile di quella certezza simmetrica, adamantina che conosciamo da tempo come la pietra nera nella caaba della scuola georgiana. Dal prezzo del sangue, dal disprezzo per la musica, dall'odio per la moltitudine fino alla pederastia, non c'è un motivo che un appello forte o sommosso non abbia convocato sul posto, e che non sia cresciuto, dall'ultima volta in cui lo abbiamo incontrato. Le massime critiche, i criteri di valore che ancora negli scritti di Gundolf erano maneggiati con tanto strepito, qui sono stati gettati tra i ferri vecchi, o meglio sono stati fusi al calor bianco di un'esperienza che ha potuto rinunciare alla separazione ieratica dell'opera dalla vita perché sperimenta su entrambe la validità del modo di vedere fisiognomico, apsicologico nel senso più rigoroso. E quindi quasi tutte le cose che sono dette a proposito dei singoli, e della loro persona ancor meno che delle loro amicizie, ostilità, incontri, separazioni, sono di un'esattezza e di un coraggio unici. La ricchezza di intuizioni autenticamente antropologiche è sorprendente - come accade così spesso negli oroscopi e negli scritti chiromantici ed esoterici in genere. Del resto la teoria georgiana dell'eroe deve essere annoverata tra queste discipline occulte. Qui, nei personaggi del museo weimariano, offre alla luce ora un lato mantico, ora uno panico, ora un lato satiresco, anzi centaurico. Si sente quanto i classici siano stati a cavallo.

Come è stato possibile questo movimento di figure che sono così pronte a irrigidirsi nelle posizioni dei loro monumenti? L'autore non si

è basato soltanto su ciò che è stato: ha anche scoperto quello che non è accaduto. Beninteso, non è che inventi (che lavori di fantasia); scopre con semplicità ed evidenza, e cioè secondo verità, ciò che non è avvenuto in quanto tale. La sua immagine della storia emerge dallo sfondo del possibile, su cui la figura a tutto tondo del reale getta le sue ombre. Ciò è confermato dal fatto che la composizione non cerca mai l'effetto, e che massimamente elaborato appare ciò che è remoto e oscuro. In quest'opera sono raffigurate per la prima volta le grandi inimicizie - di Jacobi contro il giovane Goethe, di Herder contro il Goethe weimariano, di Schiller contro gli Schlegel, di Klopstock contro il re -, e le amicizie dell'età classica ricevono il loro stabile assetto soltanto in rapporto a esse. Non possiamo aspettarci e neanche desiderare che queste inimicizie siano presentate in modo imparziale. Ma la maniera in cui cadono gli accenti è significativa per il libro e la sua intenzione segreta. In esso non vi è nulla di accidentale, ma poche cose sono più illuminanti della demolizione dei due Schlegel attraverso un confronto con Schiller. Cercare la «giustizia storica» in questo caso sarebbe assurdo. Si tratta di una cosa diversa. Il romanticismo sta all'inizio del rinnovamento della lirica tedesca che George ha portato a compimento. È anche all'origine dello sviluppo filosofico e critico che oggi si leva contro quest'opera. Metterlo in secondo piano, da un punto di vista strategico non è affatto un'impresa oziosa, ma ancor meno è un'impresa non sospetta. Insieme con le origini del proprio atteggiamento, rinnega le forze che crescono dal suo seno sino a soverchiarlo. Quell'epoca classica di cui sentiamo parlare qui è una scoperta del cenacolo, molto tarda e molto diplomatica. Non per nulla viene fatta da un discepolo di Wolters. Ogni considerazione dialettica della poesia georgiana assegnerà al romanticismo una posizione centrale, ogni interpretazione eroicizzante, ortodossa non può fare niente di più saggio che minimizzarlo e invalidarlo il più possibile.

In realtà: con un radicalismo che nessuno dei suoi precursori del circolo aveva mai raggiunto, Kommerell fonda una storia esoterica della poesia tedesca. Si tratta di storia della letteratura solo per il volgo profano; in verità è una storia sacra dei tedeschi. Una storia segnata da incontri, alleanze, testamenti e istruzioni, che minaccia ogni momento di degenerare nell'apocrifo, indicibile e sospetto. Una teoria della vera germanicità e delle insondabili vie dell'ascesa tedesca ruota gravida di futuro intorno all'affinità dell'ingegno tedesco e greco. Il tedesco è l'erede della missione greca; la missione della Grecia è la nascita dell'eroe. Si può capire come questa ellenicità avulsa da tutte le sue connessioni appaia come un campo di forze mitologico. Né è casuale, anche se sommessa, l'eco di un famoso passo di una lettera di Hölderlin sullo spirito greco e quello tedesco, quando

si esige che la patria poesia sia pervasa nel modo più profondo dalla particolare natura della stirpe, ma insieme che serbi la massima distanza interna da essa, e quando si dice che la sua più sicura autenticazione è il pudore. Parole che fanno intuire quale significativa cultura mette in azione le forze che qui lavorano a un germanico crepuscolo degli dèi. Poiché *Rune* («runa»), *Deute* («interpretazione»), *Ewe* («evo», «legge eterna»), *Blut* («sangue»), *Geschick* («destino»), sono parole che stanno alte nel cielo, come altrettante nuvole tempestose, soltanto dopo che il sole che un tempo le aveva sommerse nella sua vampa è tramontato. Sono esse che ci indicano la via con quei lampi dopo i quali - come dice Florens Christian Rang, il più profondo critico dello spirito tedesco dopo Nietzsche - «la notte intorno a noi è ancora più oscura: questa orribile visione del mondo che sostituisce la vita del mondo con la sua morte». Ma quanto è debole e prolisso il tuono fraseologico che segue a essi! A ben vedere rimbomba in tutti i libri del cenacolo. Non persuade incondizionatamente della validità dei loro insegnamenti, non convince, si sente come a quelli che parlano non manchi mai il fiato. «Che tutti i predicatori e i propagandisti - anche quando reclamizzassero la cosa più pura e non predicassero null'altro che l'amore - alla fine ci lascino a mani vuote, poiché anche l'uomo più ricco è per loro soltanto una materia per i loro scopi» - quest'esperienza che Goethe doveva fare con Lavater e che Kommerell formula in modo così magistrale, qualcosa di essa è rivissuto anche dal lettore del libro. Man mano che si procede, anche l'immagine della Grecia si dissolve sempre più nella luce accecante di un mattino «dove la gioventù sente la nascita della nuova patria in ardente unione e nel tintinnare delle armi prima troppo profondamente sepolte». «Attraverso questa realtà, - si dice in un altro passo, - la nostra parola «eroe» non è ancora passata. Ma qualcosa di ancora non reale si addensa intorno a questa parola: se i popoli vicini prendono dai greci la loro denominazione dell'eroe, *noi* possediamo la radice autoctona della parola e quindi il diritto alla cosa che essa indica. Ma in essa l'eroe diventa semidio: e allora chi temerebbe ancora il più duro martello e la più calda ciminiera del nostro futuro destino?»

Linguaggio fiorito? Ah, no; questo è lo strepito di rune d'acciaio, il pericoloso anacronismo del linguaggio della setta. Questo libro può essere interamente compreso soltanto sulla base di una considerazione di principio dei rapporti che le sette hanno con la storia. Essa non è mai oggetto del loro studio, ma sempre obiettivo delle loro pretese. Cercano di aggiudicarsi ciò che è stato come titolo d'origine o paradigma. Così in questo caso l'epoca classica diventa un modello. È il grande desiderio dell'autore, fare dell'epoca classica il primo caso canonico di una ribellione tedesca contro il tempo, di una guerra santa dei tedeschi contro il secolo, come quella proclamata più tardi da

George. Si tratterebbe in primo luogo di giustificare questa tesi, in secondo luogo di vedere se la lotta si è conclusa vittoriosamente, in terzo luogo di controllare se ha avuto veramente carattere paradigmatico. Per l'autore le tre cose si identificano, ma al primo posto sta la terza. E questo nel senso che egli considera la lotta come paradigma, per questo motivo la dichiara vittoriosa, e infine non si guasta il sangue per il suo oggetto, la posizione delle parti. Sì, come si configuravano questi partiti? È lecito ridurre questo processo complesso, e appunto nella sua complessità così opprimente. (Goethe lo dimostra) al gioco e alla contrapposizione dell'eroico e del piatto? Il momento eroico è presente negli uomini dell'epoca classica; in se stessa essa è stata tutt'altro che un atteggiamento eroico dello spirito, è stata un atteggiamento rassegnato. E nessun altro fuorché Goethe ha potuto farlo valere fino alla fine, senza crollare. Schiller e Herder ne sono stati distrutti. E coloro che restavano fuori di Weimar, non da ultimo Hölderlin, nascondevano la testa davanti a questo «movimento». Ma Goethe - la sua opposizione all'epoca era quella di una natura dominatrice restaurativa. Le cui fonti non scaturivano da qualche passato classico, ma dalla roccia originaria di una forza antichissima - sí, dagli stessi rapporti naturali più arcaici. Invece Schiller ha costruito l'opposizione in termini storici.

Il suo atteggiamento restauratore era voluto e pensato, e molto lontano dall'originarietà. Kommerell sa tutte queste cose non meno di un altro. Ma per lui non contano nulla. È come se per lui l'antichità e quindi la storia in genere finissero con Napoleone, con l'ultimo eroe.

È vero che la grandezza di quest'opera è interamente legata a tali anacronismi. Poiché essa si ricollega alla grande linea plutarchiana della biografia. In questo modo la sua distanza dalla storia dei poeti gundolfiana è ancora minore di quella che lo separa dalla biografia alla moda di un Ludwig. Plutarco disegna il ritratto del suo eroe presentandolo spesso come un modello, ma sempre come interamente esterno al lettore. Ludwig cerca di renderlo interno al lettore, ma soprattutto a sé, all'autore. Se lo incorpora, lo assorbe, non rimane nulla. La ragione del successo di tali opere è questa: procurano a tutti un piccolo «Napoleone interno», un «Goethe interno». Ma, come è stato spiritosamente osservato che ci sono pochi che una volta nella vita non sarebbero potuti diventare milionari, così della maggior parte delle persone si può dire che non è mancata loro l'occasione di diventare un grand'uomo. L'abilità di Ludwig consiste nel riportare indietro i suoi lettori, attraverso sentieri sdruciolevoli, fino a queste svolte, e nel presentare loro la loro esistenza consunta, sciupata, come grande prospetto di una vita eroica. Quando Kommerell evoca l'immagine di un Goethe, essa non condivide nemmeno per un momento l'aria, e meno che mai lo stato d'animo del lettore. Può così

avvenire che nello sviluppo della vita giovanile di Goethe - *Il viandante e i suoi compagni* - l'opera abbia a volte la dignità di un commentario di *Poesia e verità*. Questa sussunzione della giovinezza di Goethe al concetto del confronto con le forme contemporanee di signoria è più che istruttiva. Qui sta la ragione della sua rappresentazione del rapporto del poeta con Carl August, in cui egli vede il caso esemplare dell'educazione umana nella vita di Goethe e che trova ancora rispecchiato in modo interessante nelle relazioni con Napoleone e Byron - un capitolo che è una delle poche cose illuminate che siano state scritte sulla vita di Goethe. È ovvio che non dobbiamo aspettarci che in questo libro il rapporto «principe e poeta» sia colto non soltanto in una forma atemporale-mitologica, ma anche storicamente, e che venga in luce quella che era la sua particolare fisionomia nello stato tedesco intorno al 1780. Quello che rimane è abbastanza. Il tono con cui Schelling si rivolge al vecchio Goethe nelle sue lettere - con una riverenza che mozza il respiro e a cui la morte non ha ancora tolto nulla del suo peso. In questi punti «l'interpretazione» si è rovesciata nel suo opposto; al culmine del suo ardimento e della sua riuscita, è diventata lettura semplice, obiettiva, infallibile. L'autore prende in mano ore vissute e le tratta come il grande collezionista maneggia gli oggetti antichi. Non parla di esse. Le vediamo, perché egli le gira tra le mani in modo così esperto, devoto, commosso, ricercando, valutando, ponendosi domande, guardandole da tutte le parti, e non dà loro la falsa vita dell'empatia, ma quella vera della tradizione. Con questo atteggiamento è connesso nel modo più stretto il puntiglio dell'autore - un puntiglio da collezionista. Poiché se negli spiriti sistematici il positivo e il negativo sono sempre separati tra loro nel modo più radicale, qui i due momenti - la predilezione e il rifiuto - sono vicinissimi l'uno all'altro. Da un'intera serie di canti, da una vita viene tratta fuori una sola poesia, un unico momento, e l'autore distingue nettamente persone e pensieri che da un punto di vista soggettivo sembrano molto affini.

Quanto poco, in fondo, egli possa arrischiare un «salvataggio» dell'epoca classica, lo dimostra nel modo migliore il capitolo *La legislazione*. Non a caso esso mostra quanto siamo completamente estranei a ciò che la rivelazione dell'arte antica durante il suo viaggio in Italia significò per Goethe; quanto rococò sia nascosto nella sua opera, e quanto siano inaccettabili, se non le massime, certamente i modelli della sua critica d'arte. Nella misura in cui l'immagine kommerelliana dell'epoca classica ha valore duraturo, vive della pretesa di dominio che egli vi riconosce. Ma l'impotenza di questa pretesa fa parte della sua immagine non meno dei suoi titoli. «Fino a oggi, - dice l'autore, - la persona colta di tipo medio non ha compreso interamente l'alfa e l'omega della cultura weimariana, e nasconde una

carenza ignominiosa con i contrassegni teologici, filosofici, musicali della superbia ingiustificata: della pretesa di essere al di là dell'apparenza». Se questo è vero - ed è vero -, allora nella stessa epoca classica deve essere stata necessariamente implicita una forte possibilità di fraintendimento, anzi, una forte ambiguità. Passibile di fraintendimento - lo è stata in una misura così spaventosa, che quando, intorno alla metà del secolo, i filistei voltarono decisamente le spalle alla più nobile eredità del popolo, lo fecero nel nome del suo Schiller, e che è stato necessario un Nietzsche, per mettere in dubbio la possibilità di conciliare tra loro lo spirito di Weimar e Sedan.

È logico che le parole conclusive che l'autore pronuncia a proposito dell'epoca classica siano condannate a restare nuovamente astrologia e chiromanzia. «E così ci è maturato, come a nessun altro popolo, un destino difficile da interpretarsi: la divisione del dominio e un doppio momento, quello aperto e quello segreto. I soggiogamenti di Hölderlin da parte dello spirito del tempo - anche se cadono in questi stessi anni - appartengono tuttavia a un altro evo: il suo momento non è meno vero, ma indica un mezzo diverso da quello indicato dal momento di Goethe, e le figure oniriche di Jean Paul sembrano esangui solo finché i loro fratelli terreni non calcano il nostro suolo. Tutto ciò si muoveva, in enigmatica pienezza, nell'ambito tedesco di due decenni, e nel nostro cielo spirituale c'erano contemporaneamente un sole meridiano, un'aurora, e le eterne stelle».

Ciò è vero, bello e importante. Ma proprio di fronte a questo sguardo florealmente aperto, florealmente fiammeggiante, noi dobbiamo prendere partito per la modesta verità, per la laconicità del seme, della fecondità, e quindi per la teoria, che abbandona il cerchio magico della visione. Se ci sono immagini atemporali, certamente non ci sono teorie atemporali. Su di esse non può decidere la tradizione, ma soltanto l'originalità. L'immagine autentica può essere vecchia, ma il pensiero autentico è nuovo. È di oggi. Questo oggi può essere povero, lo ammettiamo. Ma può essere come vuole, bisogna tenerlo saldamente per le corna, per poter interrogare il passato. È il toro il cui il sangue deve riempire la fossa, perché gli spiriti dei defunti possano apparire al margine di essa. Questa mortale forza d'urto del pensiero è ciò che manca alle opere del cenacolo. Invece di sacrificare l'oggi, lo evitano. In ogni critica deve essere presente un elemento marziale, anch'essa conosce il demone. Una critica che non è altro che visione si perde, priva la poesia dell'interpretazione che le è dovuta, e della sua crescita. Non si deve dimenticare che se vuole raggiungere qualche risultato la critica deve affermare incondizionatamente se stessa. Sí, forse deve assegnare a se stessa il posto più alto (si pensi alle teorie dei fratelli Schlegel). Da questa posizione l'autore è

lontanissimo. Secondo la sua immagine, il pensatore è «escluso per sempre dall'innocenza creatrice dell'artista». Che l'innocenza non protegga mai la creatività, mentre la creatività crea continuamente l'innocenza - il discepolo di Stefan George non può accettare questa noncurante verità.

Questa storia sacra del tedesco è conclusa da un capitolo su Hölderlin. L'immagine che vi è presentata è un frammento di una nuova vita sanctorum, e non può più essere assimilata da nessuna storia. Al suo profilo, comunque abbagliante in misura quasi insopportabile, manca l'ombreggiatura che proprio qui la teoria avrebbe assicurato. Ma non ci si propone questo. Doveva essere eretta una colonna commemorativa del futuro tedesco. Di notte mani di spiriti vi dipingeranno sopra un grande «troppo tardi». Hölderlin non era dello stampo di quelli che risorgono, e il paese ai cui veggenti appaiono le loro visioni di cadaveri non è il suo. Questa terra non può diventare nuovamente Germania prima di essere purificata, e non può essere purificata in nome della Germania, e meno che mai di quella segreta, che in ultima analisi è soltanto l'arsenale di quella ufficiale, dove la cappa magica è appesa vicino all'elmetto.

Un giacobino di oggi

A proposito della *Berlino di pietra* di Werner Hegemann

Da due secoli Berlino ha una sua estesa letteratura particolare, in cui - come è avvenuto anche per le altre grandi città - è delineata la sua storia locale e sono esaminate le sue tradizioni. Ma è una letteratura che rimane nell'ambito dei berlinesi, in cui la città cerca di specchiarsi più che di comprendersi. Persino il proverbiale gusto critico dei suoi abitanti si è fermato commosso davanti alla figura della città natale, ha preso come bersaglio della sua satira qualche fenomeno particolare, ha motteggiato sui monumenti, ma non ha disturbato le grandi case d'affitto. Ora nella misura in cui l'amore del berlinese per la sua città diventa più libero e perde il suo sentimentalismo provinciale anche la critica comincia a rafforzarsi. La letteratura sulla metropoli vuole assumere un carattere pubblico, anzi europeo. Avere instancabilmente promosso questo sviluppo nel silenzio di un lavoro redazionale di molti anni, è il merito di Werner Hegemann, direttore dei Monatshefte für Baukunst und Städtebau di Wasmuth. Hegemann, che esce ora con una monumentale storia dell'architettura di Berlino, è una delle pochissime teste decisive che non hanno tanto allargato verso l'esterno, in cerchi sempre più ampi, il loro immenso sapere specialistico, quanto l'hanno sfondato dall'interno, attraverso una concentrazione sempre più rigorosa. Così come si presenta oggi, Hegemann è un uomo caratterizzato dalla più spiccata educazione civica, un uomo che in tutte le faccende di cui si occupa vive le funzioni culturali e politiche nella più stretta interazione, un uomo che ha affrontato la pianificazione dei giardini pubblici in certe città americane con la stessa esattezza e fantasia con cui ha condotto i suoi studi storici sui re prussiani.

È certamente una forma rara e singolare di fantasia, quella che, nell'orizzonte di un rigoroso razionalismo, ha sempre ispirato i suoi lavori. È una fantasia ribelle. «La fantasia - dice Chesterton - ha il suo fine sommo nella realizzazione retrospettiva. Come la tromba del giudizio, la tromba della fantasia fa levare i morti dalle loro tombe. La fantasia vede Delfi con gli occhi di un greco, Gerusalemme con gli occhi di un crociato». Questa definizione molto interessante, anche se problematica, si attaglia allo storico Hegemann in modo mirabile.

Hegemann vede effettivamente le cose con gli occhi del loro contemporaneo, e anzi di un contemporaneo radicalmente scontento. Il suo malcontento può essere capito. Poiché egli ha studiato le fonti con un rigore così incomparabile, il suo sapere è così impeccabile in tutti i particolari, da spingersi fino alle radici delle mille debolezze, delle mille insufficienze degli uomini che erano allora (di volta in volta) al potere. Scrive la storia eternamente attuale, scrive, in altri termini, la storia degli scandali. Ma ha il diritto di chiedere che questa parola sia intesa nel suo pieno significato, come equivalente dello *scandalum* latino. Così concepita, la parte di questo illuminista cambia direzione, assume un tratto teologico. E automaticamente nei *moral plays* non lo si vede, lo si cerca; c'è ancora una parte che sembra aspettarlo: la parte dell'attaccabrighe nel giudizio universale.

E così egli dà querela alla città di Berlino davanti al tribunale del giudizio universale. Noi, i contribuenti dissanguati, sa il cielo se abbiamo il diritto di citare davanti a tutti i possibili tribunali questa città la cui amministrazione svolazza di infamia in infamia. Ma fino a che punto potremmo accusarla davanti al tribunale del giudizio universale, su questo rifletteremo ancora, nonostante tutto. «La più grande città di casermoni del mondo», la chiama Hegemann. Chi non si renderebbe conto con terrore di quello che significa questa definizione? E chi non sarebbe colto dalla collera e dal disgusto, di fronte alla sfilata dei testimoni a discarico, di questo Treitschke che ha trovato le parole indimenticabili: «Nessuno è così miserabile da non poter udire la voce del suo dio nella più stretta cameretta», e di questo Hobrecht, che già nel 1868 tirava fuori dal casermone tutta l'assopita poesia di un Courths-Mahler, quando scriveva: «Nel casermone i bambini dei seminterrati vanno alla scuola gratuita attraversando lo stesso vestibolo che è percorso dai figli del consigliere o del commerciante che si recano al ginnasio. Wilhelm Schuster della mansarda e la vecchia, inferma Frau Schulz del cortile posteriore ... diventano personaggi noti al primo piano. Ora viene offerto un piatto di minestra per tenere su un malato, ora un vestito, ora un efficace aiuto per accedere alla scuola gratuita o per scopi analoghi, e tutto quanto si rivela come *risultato* dei cordiali rapporti fra gli inquilini, affini tra loro anche se le loro *condizioni* sono così diverse, come un aiuto che esercita la sua influenza nobilitante sul donatore». Chi non seguirebbe col fiato sospeso un'udienza in cui sfilano tutti quanti, dagli Hohenzollern che hanno esteso la caserma alla popolazione civile e incoraggiando la costruzione di edifici assurdamente alti hanno creato lo strozzinaggio fondiario berlinese, agli astutissimi questori che hanno avuto per primi l'idea di risparmiare a spese della città i soldi dovuti ai proprietari espropriati per costruire le loro strade, permettendo uno sfruttamento illimitato dei terreni che

rimanevano loro con un regolamento edilizio secondo cui nei casermoni medi soltanto un cortile su tre doveva essere esteso un po' più di cinque metri quadrati, fino a quei «contadini milionari» i cui terreni rincarati dalla speculazione circondavano la città come una cintura di ferro fino agli anni Ottanta del secolo scorso? Chi potrebbe sfuggire alla sconvolgente violenza dei corpora delicti che si possono trovare negli atti in riproduzione completa: «dei colonnati dell'Ospedale usati come sede di edicole pubblicitarie», del numero 62b della Schönhauser Allee la cui facciata vigorosa e imponente rivela, per coloro che hanno occhi per vedere, la maleodorante miseria dei tre cortili che si succedono dietro di essa, del contrasto tra la Grande Stella nel nobile piano di Schinkel e la bestiale esecuzione guglielmina? Qui, dove l'autore ha abbandonato la forma dialogica del suo *Fridericus*, del suo *Napoleon* e del suo *Christus*, è giunto fino alla suprema tensione dialogica, anzi forense. La partecipazione che questa esposizione molto ampia, ma mai prolissa, ottiene dal lettore, è un criterio per determinare la sua cultura nel campo delle cose pubbliche, anzi politiche.

Hegemann ha dedicato quest'opera monumentale alla memoria di Hugo Preuss. Secondo le parole di Wermuth, è stato Preuss «a dare forma alle idee berlinesi circa la costruzione della nuova grande città». Come è noto, lo stesso vale per le idee sulla costruzione del nuovo Reich: Preuss è uno degli autori della costituzione di Weimar. Non è troppo audace la conclusione che anche Hegemann sia una mente democratica. Chi supponesse che il suo fanatico negativismo celasse un radicalismo di sinistra nel senso attuale, si sbaglierebbe di grosso. Comunque si voglia giudicarlo, questo fatto è incontestabile. E in fondo è la chiave che permette di capire la figura estremamente affascinante, anzi incommensurabile dell'autore. Certamente c'è stato un fanatismo democratico - il giacobinismo del 1792. Ma oggi il credo democratico è considerato non a caso come posato in ogni senso, moderato. Lo spirito democratico è quello del nostro ordine dominante. La durezza e la crudeltà possono essere al servizio di un'istanza dominante, il fanatismo mai. Hegemann rappresenta questo anacronismo: il democratico fanatico, il giacobino di oggi. L'eternamente vigile diffidenza di Robespierre, il suo incorruttibile fiuto per la corruzione, la sua integrità inesperta della vita - tutto questo è risorto con Hegemann. Gli corrisponde il luogo metodologico della sua opera. E un'opera politica nel senso dell'Illuminismo, e cioè un'opera interamente, profondamente critica. Ma non è affatto, in nessun senso un lavoro che smascheri. Qualunque cosa scopra Hegemann - e il suo libro è pieno di scoperte -, si tratta di fatti accidentali. Incresciose, scandalose, rivoltanti deviazioni dalla norma del giusto e del ragionevole, ma mai ripercussioni delle costellazioni

particolari, concrete, nascoste del momento storico. La sua esposizione è una correzione unica, grandiosa, nelle sue linee fondamentali certamente inconfutabile della storiografia pragmatica, ma non è mai il suo rovesciamento, quale se lo propone il materialismo storico, quando nei rapporti di produzione dell'epoca rintraccia le forze concrete, mutevoli che determinano il comportamento di coloro che detengono il potere come quello delle masse, senza che gli interessati lo sappiano. Neghittosità e corruzione dei dominanti - l'autore le denuncia dovunque le incontri. Ma anche lo spirito più incorruttibile non esce dalla sfera pragmatica. Il volto interno della storia è riservato allo sguardo dialettico. Di qui la problematicità, anzi la bizzarria che l'opera qua e là rivela. O che il perfetto democratico dei nostri giorni deve essere necessariamente una testa balzana?

Il libro di Hegemann è innegabilmente un'opera tipica. Ma difficilmente lo possiamo senza chiederci qual è la ragione per cui esso non ha potuto superare il piccolo tratto che lo separa da quell'ultima perfezione che avrebbe reso il destino del libro indipendente da quello del suo oggetto, anzi, avrebbe fatto di esso un destino di quest'oggetto. Se in questo processo che è condotto contro la città di Berlino davanti al tribunale del giudizio universale c'è qualcosa che lascia a desiderare, è la ventilazione. Nel senso letterale come in quello traslato. La sala dell'udienza non è ventilata, e anche i problemi non lo sono in modo completo. Noi viviamo in questi casermoni, certamente. Nostra res agitur. Ma qui non si parla di ciò che è, ma di ciò che è stato. E ogni tanto il fresco vento del passato potrebbe già mitigare la surriscaldata attualità dell'udienza. Persino nel giudizio universale il fatto che tutto è già così lontano dovrebbe rappresentare una circostanza attenuante. Poiché il corso del tempo stesso ha una funzione morale, non nel senso che l'oggi avanza verso il domani, ma in quanto l'oggi si rovescia nello ieri. Crono tiene in mano un album leporelliano, dove i giorni ricadono l'uno dopo l'altro nel passato, e in questo modo rivelano il loro verso nascosto, ciò che è stato inconsciamente vissuto. Con questo ha a che fare lo storico. E per esso valgono le parole di Goethe: «Sia come sia, ma è stato così bello». Ha una funzione conciliativa.

La vita che centinaia di migliaia di uomini hanno condotto per secoli in queste stanze berlinesi è stata certamente malsana, indegna. La natura diabolica del casermone si esprime certamente, oggi come allora, nella vita coniugale e familiare, nelle sofferenze delle donne e dei bambini, nella limitatezza della comunità, nello squallore della sua vita quotidiana. Ma è altrettanto certo che il terreno, il paesaggio, il clima e soprattutto gli uomini - non soltanto gli Hohenzollern e i questori - hanno creato questa città, e nel volto della grande casa d'affitto hanno lasciato un'impronta del proprio. Se è certo che si deve

combattere contro questa residenza fino all'ultimo sangue, anche la sua disordinata rozzezza ha tuttavia una sua bellezza, non soltanto per il *flâneur* snob della parte occidentale, ma per il berlinese, per lo stesso berlinese zilliano, una bellezza che è intimamente affine al suo linguaggio, ai suoi costumi. È vero che Hegemann non sarebbe un giacobino, se si lasciasse guidare dal genio della storia, se si facesse indicare dalla sua mano l'accesso alla vita segnata dalla grazia - la vita fisiognomica. Questo giacobino dai lineamenti così precisi e spiccati non ha nessuna capacità di capire la fisionomia storica.

Il suo albero genealogico ha le sue radici in quei soggetti estremamente nodosi, originali, ma anche estremamente ciechi, che popolavano il terreno della Germania settentrionale verso la metà del secolo diciottesimo. Non può capire che per quanto spaventoso sia come domicilio, il casermone ha tuttavia creato strade nelle cui finestre non si sono riflessi soltanto dolore e delitto, ma anche - con una triste grandezza che non c'è mai stata altrove - il sole del mattino e della sera, e che dalla tromba delle scale e dall'asfalto l'infanzia della città ha sempre tratto sostanze non meno imperdibili di quelle che il piccolo contadino trae dalla stalla e dal campo. Ma un'esposizione storica dovrebbe comprendere tutte queste cose. Se non fosse per amore della verità, almeno ai fini dell'efficacia. Quello che vogliamo distruggere non può stare davanti a noi come astratta negatività, come pura antitesi. Tale può apparire soltanto per pochi momenti, sotto lo sguardo illuminante dell'odio. Quello che si vuole distruggere, non si deve soltanto conoscerlo, si deve anche averlo sentito, per poter fare un lavoro completo. O, come dice il materialismo dialettico: mostrare la tesi e l'antitesi è bene, ma intervenire può soltanto colui che individua il punto in cui un momento si rovescia nell'altro, poiché il positivo nel negativo e il negativo nel positivo coincidono. L'illuminista pensa sotto forma di antitesi. Pretendere da lui la dialettica è forse ingiusto. Ma è ingiusto pretendere dallo storico quello sguardo diretto sul volto delle cose che vede la bellezza anche nella deformazione più profonda? Una conoscenza fisiognomica distruttiva è un controsenso. Nulla testimonia meglio la forza, la passione e il talento dell'autore del fatto che nel cuore dell'impossibile gli sia riuscita un'opera così ricca e densa. Nulla attesta più inconfutabilmente il suo rango.

Bande di briganti nell'antica Germania

Anche se non si distinguessero in nulla dagli altri criminali, i briganti resterebbero pur sempre i più nobili tra i delinquenti, perché sono gli unici a possedere una storia. E la storia delle bande di briganti è un frammento di storia della civiltà non solo tedesca ma europea. Essi però non solo hanno una storia, ma - almeno per un lungo periodo - hanno avuto anche la fierezza e la consapevolezza di appartenere a una categoria sociale che rievocava tradizioni antichissime. Non è possibile scrivere la storia dei ladri o degli imbroglioni o degli assassini; si è sempre trattato soltanto di individui isolati o, al massimo, in una famiglia, il mestiere del ladro può essersi trasmesso di padre in figlio. Con i briganti, invece, le cose vanno diversamente. Nel loro caso, infatti, non soltanto sono esistite grandi famiglie di briganti che si sono riprodotte per parecchie generazioni, si sono propagate per ogni regione e - come le famiglie regali - si sono imparentate tra loro; non soltanto ci furono singole bande che rimasero saldamente unite per un periodo che raggiunge i 50 anni, avendo in molti casi più di 100 componenti; ma soprattutto esistevano antiche usanze e costumi, un linguaggio specifico (il *Rotwelsch*, un gergo della malavita), concetti peculiari di onore e di classe sociale, tutti fattori che tra i briganti si sono tramandati nei secoli. Oggi ho pensato di parlarvi un po' di queste cose: delle idee, delle abitudini e delle opinioni dei briganti. È infatti impossibile farsi un'idea corretta delle bande di briganti solo raccontando una dopo l'altra le storie raccapriccianti di Schinderhannes o di Lipps Tullian, di Demian Hessel e via discorrendo. Occorre invece domandarsi come sono nate queste bande, quali leggi le tenessero unite nel profondo, in che modo esse abbiano combattuto la propria battaglia contro imperatori, principi e borghesi e, più tardi, contro polizia e amministratori della giustizia. In proposito ora devo tralasciare uno dei misteri più belli e più importanti dei briganti, sul quale intendo soffermarmi più tardi, e precisamente il linguaggio dei briganti e la loro scrittura, i cosiddetti *Zinken* («segni»). Il *Kotwelsch* rivela già da solo vari tratti dei briganti stessi. Questo *Rotwelsch* infatti, oltre al tedesco, presenta soprattutto molti elementi ebraici. E ciò rimanda agli stretti legami intercorsi sin dall'inizio tra briganti ed ebrei. Successivamente, nel XVI e nel XVII

secolo, in molti casi i capi temuti di queste bande furono gli ebrei stessi. Nei primi tempi essi si legarono alle bande piuttosto come ricettatori che acquistavano dai briganti la loro refurtiva. Siccome nel Medioevo erano esclusi da quasi tutti i lavori onesti, non è difficile vedere come siano arrivati a tanto. Oltre agli ebrei, però, il ruolo principale nella nascita delle bande di briganti spettò agli zingari. Da questi ultimi i furfanti appresero la furbizia e destrezza loro caratteristiche, un numero incredibile di misfatti impudenti e temerari; da loro appresero a fare del delitto una professione e infine assorbirono nel linguaggio truffaldino anche alcune delle espressioni connesse con la loro arte. Al tempo stesso, però, dagli ebrei e dagli zingari i furfanti e i briganti desunsero tutta una serie di brutte superstizioni, centinaia di filtri magici e di ricette della magia nera.

Nel primo Medioevo la principale attività di queste grandi bande fu il brigantaggio. In certi casi, data l'inefficienza dei governanti nel garantire la sicurezza delle strade delle proprie terre, il brigantaggio divenne quasi una professione in piena regola, simile a quella dei cavalieri predoni, con i quali molte volte le grandi carovane di commercio venivano a patti, per assicurarsi - in cambio di una certa somma di denaro - la libera circolazione in una zona rischiosa. Non c'è quindi da meravigliarsi che, da parte loro, le bande di briganti siano arrivate già molto presto a una sorta di statuto cavalleresco o militaresco. A tale proposito voglio leggervi il giuramento autentico di un bandito del XVII secolo, il quale proclama: «1) Giuro sul corpo e sull'anima del nostro capobandito di obbedire a tutti i suoi ordini; 2) di restare fedele ai miei compagni in tutti i loro progetti e in tutte le loro imprese; 3) di partecipare sempre alle adunanze che il capitano stabilirà qui o altrove, a meno che egli stesso mi abbia autorizzato diversamente; 4) di farmi trovare pronto all'appello e alla chiamata in ogni ora del giorno e della notte; 5) di non abbandonare mai i miei compagni in pericolo, e di restare invece al loro fianco finché mi resti fiato per vivere; 6) di non scappare mai dinanzi a un egual numero di avversari, ma di combattere valorosamente e morire sul posto; 7) di offrire un aiuto sollecito a chiunque sia prigioniero, malato o vittima di altra sventura; 8) di non abbandonare mai feriti o morti alle mie spalle né di lasciare in mani nemiche uno dei miei compagni se sarà possibile portarlo via; 9) di non confessare nulla, se venissi fatto prigioniero, e tanto meno di far scoprire o di rivelare il luogo dove stanno i miei compagni di giuramento, anche a costo della vita. E che possa io esser colpito e afflitto dalle peggiori piaghe e dalle punizioni più crudeli in questo e nell'altro mondo se romperò questo giuramento». Ben si addice a simili giuramenti cavallereschi dei banditi quanto apprendiamo a proposito di altre bande, e cioè che esse avevano una propria giurisdizione, il cosiddetto «Plattenrecht» [diritto

dei mariuoli]: non è un caso che a Vienna i furfanti vengano chiamati ancora oggi «Plattenbrüder». Di alcune bande si conosce in tutti i dettagli persino la gerarchia. Essa prevedeva consiglieri di corte, capidistretto, consiglieri di seconda classe; e il capobanda conferiva persino titoli nobiliari. Nella famosa banda olandese, durante le rapine i capi reggevano in mano il piede di porco quale emblema della loro carica. Ovviamente quanto più i membri di una stessa banda erano uniti tra loro, tanto meno a volte le bande estranee potevano farsi l'un l'altra dei brutti tiri. Una delle rapine più singolari fu il tiro mancino compiuto dai banditi Fetzer e Simon a Langleiser e ai suoi compagni, dato che egli non li voleva far partecipare alla già programmata rapina a un banchiere della regione di Münster. Per vendicarsi, Fetzer e Simon insieme ai propri compagni misero a segno una serie di baldanzose rapine in quella regione, in modo che tutti si misero sul chi va là, per cui non si poté più osare il pianificato assalto contro il banchiere. Il crimine peggiore di cui un brigante potesse essere incolpato era il tradimento. A volte il potere dei capibanda era talmente grande che i compagni i quali avevano mosso loro delle accuse le ritiravano non appena dovevano affrontarli direttamente. Un celebre poliziotto afferma di aver fatto - durante i suoi interrogatori - le esperienze più sorprendenti sull'enorme efficacia che era capace di avere la sola apparizione o una semplice ispirazione di un brigante di fronte a un compagno in procinto di confessare. Malgrado ciò, ovviamente c'erano pur sempre dei briganti che «vendevano» i propri compagni per venire graziati loro stessi. L'offerta più singolare di questo genere è però quella di un famoso bandito, Hans il Boemo, che in cambio del rilascio promise di scrivere un libro sugli imbrogliatori, onde prevenire così in futuro qualsiasi frode. La cortese proposta non venne però accolta. Per di più a quell'epoca ve ne furono tante altre simili. Lo scritto più celebre di tutti fu comunque il cosiddetto *Liber vagatorum*, letteralmente libro degli erranti, che fu pubblicato nel 1509 e per il quale Lutero scrisse un'introduzione di cui ora voglio leggervi un passo:

«Questo volumetto sulle birbonate dei mendicanti è stato redatto per la prima volta da uno che non dice il proprio nome, ma che si definisce semplicemente un esperto nelle arti dell'inganno. E il libro stesso lo conferma, anche senza la sua confessione esplicita. Io però ho ritenuto una buona cosa che un libro simile venga stampato e divulgato ovunque, affinché si veda e si comprenda quanto grande è l'impero del diavolo nel mondo, se la gente non vuole diventare savia e stare attenta una volta per tutte. Il linguaggio truffaldino che compare nel libro proviene dagli ebrei, poiché presenta molti vocaboli ebraici, come potranno sicuramente notare coloro che conoscono l'ebraico». Lutero prosegue poi precisando quale giovamento sia

possibile trarre da simile libro: occorre piuttosto combattere i mendicanti con le elemosine e con la misericordia, anziché farsi spillare da loro, con l'imbroglione, somme di denaro cinque o dieci volte maggiori di quelle che si offrirebbero loro spontaneamente. Naturalmente i mendicanti di cui si parla nel libro non sono affatto dei veri e propri mendicanti, simili a quelli che oggi noi ci immaginiamo con tale espressione. Sono invece tipi estremamente pericolosi che comparivano in orde, piombavano sulle città come frotte di cavallette e spesso si presentavano come persone malate e cadenti solo per finta. Non a caso durante il Medioevo le città avevano degli appositi sbirri, i quali non avevano altro da fare che vigilare sull'afflusso continuo di mendicanti vagabondi, facendo in modo che alle città ne derivassero meno inconvenienti possibili. I mendicanti residenti o fissi, infatti, erano assai meno numerosi di quelli forestieri che si spostavano da una località all'altra, e sovente non si riusciva quasi a distinguerli dai briganti, così come non correva molta differenza tra questi ultimi e i mercanti girovaghi. Anche tra i venditori ambulanti, infatti, c'erano parecchi che si portavano appresso la propria mercanzia solo per finta, onde poter trarre più facilmente in inganno la gente circa la loro vera attività, che era appunto quella di derubare il prossimo. Come abbiamo già detto, il brigantaggio si è venuto modificando nel corso delle varie epoche. L'ingannevole simulazione di malattie, cosa frequentissima nel Medioevo, scomparve col tempo, quando si fece meno sentire l'influenza della Chiesa e quando, di conseguenza, divenne meno frequente anche l'offrire elemosine. Oggi non riusciamo più a immaginarci tutta la gamma di stratagemmi con cui allora la gente speculava sulla compassione del prossimo. Inoltre quelle finte malattie avevano naturalmente anche il vantaggio di offrire ai più pericolosi ladri e assassini la possibilità di apparire innocenti. C'erano individui che, all'ora della Messa, accorrevano in chiesa e, quando il celebrante impartiva la benedizione, si mettevano in bocca un pezzo di sapone con cui producevano schiuma, e affinché la gente credesse davvero che erano stati presi dalle convulsioni, si buttavano a terra sotto gli occhi di tutti. Così potevano star sicuri di ricevere le elemosine dei fedeli. I gradini antistanti agli ingressi delle chiese formicolavano di simile gentaglia; vi si trovavano uomini che mostravano le braccia su cui avevano impresso molto destramente i segni di torture che dicevano di aver subito: davano ad intendere alla gente di essere finiti nelle mani degli infedeli durante una crociata e di aver sofferto per anni come galeotti; altri si erano fatti radere una chierica sul capo e, di fronte alla gente, si spacciavano per preti che durante un pellegrinaggio erano stati rapinati di ogni avere dai briganti. Altri ancora agitavano, con grande strepito, raganelle simili a quelle usate a quel tempo dai lebbrosi, affinché la gente non si

avvicinasse e lasciasse loro l'elemosina a distanza. Per farsi un'idea di quelle masse barbare e pericolose è sufficiente vedere il luogo isolato e sinistro di Parigi in cui in quel periodo si ritrovava simile marmaglia. Era un cortile deserto e abbandonato che nel linguaggio popolare veniva detto la «corte dei miracoli», poiché là gli imbrogliatori ciechi riacquistavano la vista, quelli zoppi riprendevano a camminare, quelli sordi recuperavano l'udito e i muti la parola. La lista dettagliata di tutti i loro trucchi sarebbe interminabile. Oltre alla finta sordità, che consentiva con estrema facilità agli imbrogliatori di capire dai discorsi altrui dove ci fossero cose da rubare, una simulazione particolarmente amata era quella del fare il finto tonto. Se ad esempio un furfante aveva la sventura di essere scoperto mentre faceva da palo, allora faceva semplicemente lo scemo e fingeva di non sapere neppure lui come fosse finito proprio in quel posto e che cosa vi cercasse.

Ma ora torniamo per un attimo a quanto scrive Lutero nella sua introduzione al *Liber vagatorum*. Vi si dice dunque che è possibile riconoscere da tali fenomeni come il diavolo regni sul mondo, e ciò va preso molto più letteralmente di quanto non tenderemmo a credere oggi. Nel Medioevo, infatti, si era sempre pronti a ritenere che i capibanda più abili e più arditi avessero stretto un patto col diavolo. E questa falsa credenza, terribile e quasi sempre mortale per gli interessati, veniva suffragata da ogni sorta di prove presunte. Una di quelle maggiormente prese in considerazione era l'enorme superstizione diffusa anche tra i briganti. Tutte le persone che hanno un mestiere incerto, legato a mille fatti accidentali, sono propense alla superstizione, e lo sono doppiamente quando questo mestiere è pericoloso. Si credeva di possedere centinaia di filtri magici per rendersi invisibili durante il furto, per addormentare la gente nel cui alloggio si voleva fare irruzione, per rendersi invulnerabili contro le pallottole degli inseguitori o per trovare tesori strepitosi proprio là dove si pensava di rubare. E tutto ciò fu enormemente incentivato sia dai frammenti incomprensibili di ebraico che i briganti desunsero dagli ebrei e sia anche dai cosiddetti segni del diavolo, dai piccoli cerchi e dai piccoli simboli che venivano disegnati su pergamena per assicurarsi il favore degli spiriti maligni durante l'attuazione dei delitti. Alla fin fine, pur con tutto il loro coraggio e la loro scaltrezza, nella maggior parte questi briganti erano persone povere e ignoranti, per lo più di origine contadina. Solo pochissimi, naturalmente, sapevano leggere e scrivere, e i misteriosi simboli magici presenti sulle lettere di Schinderhannes dimostrano che neppure quelle conoscenze li preservavano dalla superstizione. Alcuni degli stessi briganti, poi, della loro religione non conoscevano molto di più che della matematica, e si è conservata una commovente dichiarazione di un

povero brigante fatto prigioniero il quale doveva ricevere i conforti religiosi del prete. Orbene, al reverendo egli replicò: «Dicono che il nostro buon Dio e la nostra cara Madonna siano dei grandi soccorritori e intercessori; ma loro non aiutano mai a entrare in una casa di contadini, in una locanda o in un ufficio in cui c'è molto denaro». Così ci devono essere stati dei briganti che credettero loro stessi di essere degli stregoni e di aver stretto un patto col diavolo. Inoltre dovete pensare che allora esisteva ancora la tortura, sotto la quale la povera gente confessava molte cose di cui non aveva mai sentito parlare in vita sua.

Nel Settecento la tortura venne abolita, e allora poco alla volta ci furono individui che cercarono di trattare in modo più umano i briganti catturati, volendo non soltanto correggerli con massime edificanti o minacciarli con l'inferno, ma anche comprenderli. Uno di loro ci ha lasciato una storia delle cosiddette bande di briganti del Vogelsberg e di Wetterau con esaurienti descrizioni dei membri della banda. Dovremmo forse pensare che l'uomo che egli vi descrive con le parole che ora vi leggerò sia stato uno dei capibanda più pericolosi? «È sincero, amante della verità, intrepido, sconsiderato, focoso, si entusiasma facilmente e rimane comunque imperturbabile, una volta che abbia preso la sua decisione. È riconoscente, irruento, vendicativo, dotato di fervida immaginazione, buona memoria e quasi sempre allegro. Ha una mente lucida, è ingenuo, a volte spiritoso, un po' presuntuoso e ha persino disposizione per la musica». Forse a quelli tra di voi che hanno già letto *I masnadieri* di Schiller questa descrizione farà venire in mente la figura di Karl Moor. Ci sono dunque stati realmente dei briganti nobili. Ovviamente questa scoperta fu fatta soltanto quando i briganti cominciarono a scomparire. O magari essi cominciarono a scomparire in seguito a questa scoperta? Il fatto è che la crudeltà con cui fino ad allora essi erano stati perseguitati e puniti e a volte giustiziati per aver commesso un semplice furto aveva impedito che un brigante potesse tornare a essere un pacifico cittadino. La crudeltà del vecchio sistema penale contribuì alla nascita del brigantaggio così come il nuovo, più umano, contribuì alla sua scomparsa.

Myslowitz - Braunschweig - Marsiglia

Storia di un'ebbrezza provocata dall'hashish

La storia che racconto non è mia. Non vorrei diffondermi sul fatto se il pittore Eduard Scherlinger, che la sera in cui la raccontò io vidi per la prima e l'ultima volta, fosse o meno un grande narratore, perché in quest'epoca di plagi si trovano sempre alcuni ascoltatori che ti attribuiscono la paternità di una storia proprio se dichiari che essa è solo fedelmente riportata. Ma io la udii una sera in uno dei pochi posti classici in cui a Berlino si può raccontare e ascoltare qualcosa, da Lutter & Wegener. Nella nostra piccola compagnia, seduta attorno al tavolo tondo, ci sentivamo a nostro agio ma i discorsi si erano ormai sfrangiati da tempo e sopravvivevano solo miseramente e in sordina, in gruppi di due o tre, indifferenti gli uni agli altri. Fu allora che in un contesto qualunque, che non ho mai saputo ricostruire, il mio amico, il filosofo Ernst Bloch, disse che almeno una volta nella vita chiunque è stato a un soffio dal diventare milionario. Tutti risero di questa affermazione, considerandola uno dei suoi soliti paradossi. Ma poi la serata prese una piega singolare. Col passare del tempo cominciammo a occuparci con piacere crescente di questa affermazione, a dibatterla, per vederci infine, l'uno dopo l'altro, diventare pensosi cercando di ricordare il momento in cui ciascuno di noi era stato sfiorato più da vicino dalla ricchezza. Tra le diverse strane storie raccontate nel corso del gioco, vi era anche quella di Scherlinger, un personaggio ormai dimenticato, e io mi sforzo di riferirla attenendomi il più possibile alle sue parole.

Quando dopo la morte di mio padre - esordí - venni improvvisamente a trovarmi tra le mani un patrimonio non del tutto trascurabile, decisi di partire subito per la Francia. Ero felice soprattutto di conoscere Marsiglia, città natale di Monticelli, il maestro al quale devo tutto quello che vi è nella mia arte, prima della fine degli anni venti; per non parlare poi degli altri aspetti per cui Marsiglia allora mi attirava. Il mio patrimonio lo avevo lasciato in consegna alla piccola banca privata che per decenni aveva ben consigliato mio padre, col figlio del cui padrone ero, se non proprio amico, quanto meno in ottimi rapporti. Mi assicurò anche che durante la mia lunga assenza avrebbe sempre vegliato con particolare

attenzione sul mio deposito e, che, ove si fosse presentata un'occasione propizia per convertirlo, me l'avrebbe immediatamente segnalata. «Dovresti soltanto - concluse - lasciarci una parola d'ordine». Lo guardai con l'aria di chi non aveva capito. «Noi - dichiarò - possiamo eseguire ordini telegrafici solo se siamo sicuri di prevenire ogni abuso. Poniamo che io ti invii un telegramma e che esso finisca in altre mani. Ti proteggiamo contro le conseguenze convenendo con te un nome segreto, che porrai sotto il testo in luogo del tuo». Finalmente capii e per un momento fui perplesso. È infatti tutt'altro che semplice infilarsi d'un tratto in un nome che non è il tuo, quasi che fosse un costume da carnevale. Ne sono disponibili migliaia e migliaia; l'idea dell'indifferenza della scelta ha un effetto paralizzante, che poi paralizza in misura ancora maggiore una sensazione - che tuttavia è del tutto nascosta e quasi non diventa consapevole quanto è imprevedibile la scelta e quanto gravida di conseguenze! Al pari di un giocatore di scacchi cacciatosi in una situazione senza uscita il quale vorrebbe che tutto rimanesse com'è, eppure, toccando a lui la mossa, infine muove ugualmente il suo pezzo, io dissi: «Braunschweiger». Non conoscevo nessuno che portasse questo nome, e d'altronde neppure la città da cui esso deriva.

Verso mezzogiorno di una opprimente giornata di giugno giunsi alla Gare Saint-Louis, a Marsiglia, dopo quattro settimane di tranquilla permanenza a Parigi. Certi amici mi avevano fatto il nome dell'hotel Regina, poco distante dal porto; giusto il tempo di sistemarvi, di vedere se l'abat-jour e i rubinetti dell'acqua funzionavano, e poi mi misi in cammino. Essendo quello il mio primo soggiorno a Marsiglia, l'itinerario doveva corrispondere alla mia vecchia regola del viaggiare; a differenza del viaggiatore medio che, se è di passaggio in una città, vaga smarrito per il centro, questa prevedeva di cominciare dai quartieri periferici, di familiarizzare con il circondario. Presto mi accorsi di quanto, proprio in questo caso, quel principio era valido. Mai la mia prima ora di permanenza mi aveva dato più di questa trascorsa tra i bacini e le banchine, i depositi, i quartieri della povertà, gli sparpagliati rifugi della miseria. I circondari, infatti, sono lo stato di emergenza della città, il terreno sul quale infuria ininterrottamente la grande battaglia campale tra città e campagna. Ed essa non può essere più accanita di quella che si combatte tra Marsiglia da una parte e il paesaggio di Provenza dall'altra. È un corpo a corpo tra pali del telegrafo e agave, filo spinato e palmizi dalle foglie acuminate, nubi di vapori che gravano su corridoi puzzolenti e umida oscurità di piazze silenziose ombreggiate da platani, ripide scalinate e possenti colline. La lunga rue de Lyon è la vita delle polveri che Marsiglia ha scavato nel paesaggio, per poi farle esplodere a Saint-Lazare, Saint-Antoine, Arenc, Septième su cui ricadono le schegge di granata dei

linguaggi di tutti i popoli e di tutte le imprese commerciali: Alimentation Moderne, Rue de Jamaïque, Comptoir de la Limite, Savon Abat-Jour, Minoterie de la Campagne, Bar du Gaz, Bar Facultatif. E su tutto questo grava il polverone in cui si mischiano il sale marino, il calcare e la mica. Poi, via via, lungo le banchine più distanti, usate solo dai più grandi transatlantici, sotto i raggi infocati del sole progressivamente calante, tra le fondamenta murate della città vecchia sulla sinistra e nude colline o cave di pietra sulla destra, in direzione dello sporgente Pont du Transbordeur che chiude il vecchio porto, il quadrilatero che i fenici qui riservano al mare come una grande piazza. Se fin qui, anche nei sobborghi più popolosi, avevo percorso la mia strada da solo, da questo momento mi sentii imperiosamente intruppato nella folla di marinai festanti, portuali che tornavano dal lavoro e casalinghe a passeggio, che, punteggiata di bambini, si muoveva lungo i caffè e i bazar per perdersi progressivamente nelle viuzze laterali, mentre solo alcuni marittimi e girondoloni, e io ero tra questi, raggiungevano la grande arteria principale, la strada degli affari, della borsa e degli stranieri, La Cannebière. Di bazar in bazar e da un capo all'altro del porto, qui corre la catena montuosa dei «ricordi». Vere e proprie forze sismiche hanno innalzato questo massiccio fatto di vetri, calcari di conchiglie e smalto, nel quale si intrecciano calamai, navi a vapore, ancore, colonnine di mercurio e sirene. A me la pressione di mille atmosfere sotto cui si pigia e inarca e accatasta tutto questo universo di immagini, sembrava però la stessa forza che nelle mani dei marittimi dopo un lungo imbarco si cimenta con cosce e seni di donna, e la voluttà che dal mondo di pietra delle scatole incrostate di conchiglie fa emergere un cuore di velluto rosso o azzurro destinato a essere trafitto da spilli e spille, mi pareva la stessa che il giorno di paga sommuove i vicoli. Immerso in questi pensieri mi ero ormai da tempo lasciato alle spalle la Cannebière; senza veder molto, ero passato sotto gli alberi della Allée de Meilhan, strisciando lungo le finestre a grate del Cours Puget, finché da ultimo il caso, che determinava ancor sempre i miei primi passi in una città, mi condusse nel Passage de Lorette, la camera mortuaria della città, la corte angusta ove nella sonnolenta presenza di alcuni uomini e donne il mondo intero sembra ridursi al pomeriggio di una domenica. Fui pervaso da qualcosa della tristezza che ancor oggi amo nella luce dei quadri di Monticelli. Penso che in momenti come questi all'estraneo che li vive si comunichi qualcosa che abitualmente avvertono solo coloro che sono insediati da lungo tempo in un luogo. Giacché è l'infanzia che scopre le fonti della tristezza, e per conoscere la mestizia di città così gloriosamente raggianti bisogna esservi stato bambino.

Se a questo punto, osservò Scherlinger sorridendo, descrivessi

come in una bettola malfamata della città un arabo che avrebbe potuto essere fuochista su un mercantile o anche uno scaricatore di porto mi procurò l'hashish, ciò darebbe un bel tocco romantico a tutta la storia. Ma questo tocco romantico a me non serve, perché forse io ero più simile a questi arabi che agli stranieri che la ventura conduce in bettole del genere. E ciò almeno in un punto, e cioè che anch'io in viaggio avevo con me il mio hashish. Non credo che poi, su nella mia camera, sia stato il desiderio subalterno di sfuggire alla tristezza che mi aveva preso, a indurmi verso le sette di sera a prendere il mio hashish. Fu piuttosto il tentativo di abbandonarmi docilmente alla magica mano con cui la città mi aveva silenziosamente afferrato per la collottola. Come ho detto, non ero un neofita nell'uso del veleno, eppure, forse a causa delle depressioni quotidiane che mi prendevano nel mio paese, o della compagnia meschina o anche delle località poco indicate, mai come in quell'occasione mi ero sentito accolto nella comunità degli iniziati, le cui testimonianze, dai *Paradisi artificiali* di Baudelaire fino al *Lupo della steppa* di Hesse, mi erano tutte note. Mi stesi sul letto, lessi e fumai. Davanti a me, nella finestra, molto più in giù, c'era una delle strade lunghe e strette del quartiere del porto che sono come un taglio tracciato da un coltello nel corpo della città. Godevo della certezza assoluta di essere sprofondato nei miei sogni, indisturbato, in questa città di centinaia di migliaia di abitanti, in cui nessuno mi conosceva. Ma l'effetto si faceva attendere. Erano ormai trascorsi tre quarti d'ora, e cominciavo a dubitare della qualità della droga. O forse l'avevo conservata troppo a lungo prima di usarla? D'un tratto qualcuno batté forte alla mia porta. Nulla mi riusciva più inspiegabile. Mi spaventai mortalmente, ma non feci il minimo cenno di aprire, e chiesi invece cosa accadesse, senza cambiare minimamente la posizione in cui mi trovavo. Il cameriere da dietro la porta: - C'è un signore che vuol parlare con Lei. - Lo faccia salire, - dissi; non ebbi la presenza di spirito o il coraggio di chiederne il nome. Rimasi appoggiato alla colonnina del letto con il cuore che mi batteva all'impazzata fissando lo spiraglio della porta socchiusa, finché comparve un'uniforme. «Il signore» era un fattorino dei telegrafi.

«Proposta acquisto 1000 Royal Dutch venerdì primo corso telegrafate consenso».

Guardai l'orologio, erano le otto. Un telegramma urgente avrebbe potuto giungere il giorno dopo, di primo mattino, nell'ufficio berlinese della mia banca. Mi congedai dal fattorino dandogli la mancia. In me cominciarono ad alternarsi stati di inquietudine e di stizza. Inquietudine per il fatto di essere disturbato proprio ora con un problema di affari che mi costringeva a lasciar l'albergo; stizza perché la droga continuava a non farmi nessun effetto. La cosa migliore mi sembrò quella di mettermi immediatamente in cammino per la posta

centrale che, come sapevo, per i telegrammi era aperta fino a mezzanotte. Il mio consenso all'operazione, data la fiducia che riponevo nella persona che mi rappresentava, era del tutto scontato.

Mi preoccupava invece un poco il pensiero che, se inaspettatamente l'hashish avesse infine cominciato ad agire su di me, avrei potuto dimenticare la parola di riconoscimento concordata. Era dunque meglio non perdere tempo. Mentre scendevo le scale mi ricordai dell'ultima volta che avevo preso l'hashish - era diversi mesi addietro -, e della fame divorante che mi aveva preso tardi nella mia camera e che non avevo potuto placare. Mi sembrò opportuno, per ogni evenienza, comprare una tavoletta di cioccolato. Da lontano mi attrasse una vetrina piena di bomboniere, di carte stagnole luccicanti e bei pasticcini disposti in torri. Messo piede nel negozio fui molto sorpreso. Non c'era anima viva. Ma ciò che mi colpì ancora di più fu la strana seggiola, alla cui vista dovetti riconoscere, volente o nolente, che a Marsiglia si beve la cioccolata seduti su alti sedili a trono che ricordano assai da vicino le sedie dei dentisti. In quel mentre dal lato opposto della strada sopraggiunse di corsa il proprietario nel suo camice bianco, ed ebbi appena il tempo di sottrarmi, ridendo fragorosamente, alla sua pretesa di farmi la barba o di tagliarmi i capelli. Solo allora mi resi conto che l'hashish aveva cominciato da tempo a far la sua opera, e se la trasformazione di barattoli di cipria in bomboniere, di astucci nichelati in tavolette di cioccolato e di parrucche in pasta dolce a forma di piramide non fossero bastate a farmelo capire, le mie risate sarebbero state comunque un ammonimento sufficiente. È infatti con queste risate, o con un riso più contenuto, interiore ma tanto più felice che la droga comincia a fare il suo effetto. E a questo punto l'effetto lo riconobbi anche nell'infinita dolcezza della brezza che sul lato opposto della strada muoveva le frange delle *marquises*.

Ed ecco manifestarsi le pretese spaziali e temporali tipiche del mangiatore di hashish. Quelle, notoriamente, sono assolutamente regali. Per chi ha mangiato l'hashish Versailles non è troppo grande, né l'eternità dura troppo a lungo. E sullo sfondo di queste dimensioni immense dell'esperienza interiore, della durata assoluta e del mondo spaziale incommensurabile, con quel riso deliziato uno humor meraviglioso si sofferma tanto più piacevolmente a contemplare l'assoluta problematicità di tutto l'esistente. Nel camminare mi sentivo inoltre così leggero e deciso da trasformare il terreno sassoso e irregolare della gran piazza che stavo attraversando nella superficie levigata di una strada asfaltata che io, robusto pellegrino, percorrevo di notte. Ma in fondo a questa gran piazza s'innalzava un brutto edificio simmetrico a volte, con al centro del frontone un orologio illuminato: la posta. Che è brutta, io lo dico ora, ma in quel momento

non l'avrei mai ammesso. Non solo perché quando abbiamo mangiato l'hashish non sappiamo nulla di ciò che è brutto, ma soprattutto perché quella posta oscura, in attesa, che aspettava proprio me, che in tutte le sue sale e nei suoi abitacoli era pronta ad accogliere e trasmettere l'inestimabile consenso che avrebbe fatto di me un uomo ricco, risvegliò in me un profondo senso di gratitudine. Non riuscivo a distogliere lo sguardo dall'edificio, e, anzi, avvertivo quanto mi sarebbe sfuggito se mi ci fossi troppo avvicinato perdendo di vista l'insieme e anzitutto la luna luminosa dell'orologio. Proprio in quel punto, così giusto, dall'oscurità emergevano i tavolini e le sedie di un piccolo bar, che questa volta era proprio malfamato. Era ancor assai distante dal quartiere degli apaches, eppure non vi sedevano dei piccoli borghesi, ma tutt'al più, accanto al proletariato portuale propriamente detto, qualche famiglia di bottegai del vicinato. In quel piccolo bar io presi posto. Procedendo in quella direzione era l'ultimo che mi fosse ancora accessibile senza correre rischi, e nell'ebbrezza io l'avevo scelto con la medesima sicurezza con cui, quando si è stanchissimi, si riesce a riempire un bicchier d'acqua esattamente fino all'orlo e senza farne traboccare una sola goccia, operazione, questa, che quando si è in condizioni fisiche normali non riesce mai. Appena mi sentii riposare, l'hashish cominciò a far giocare la sua magia con un'intensità primitiva che non ho mai sperimentato né prima né dopo di allora. Ingenerò in me un talento fisiognomico. Io, solitamente incapace di riconoscere perfino i conoscenti che non vedo di frequente, che non so imprimermi nella memoria i tratti di un volto, qui mi sprofondai letteralmente nei volti che mi attorniavano e che abitualmente avrei evitato per due motivi: non avrei infatti desiderato attirare la loro attenzione, né, d'altra parte, avrei sopportato la loro brutalità. Compresi d'un tratto come a un pittore - non è forse accaduto a Leonardo e a molti altri? - la bruttezza poteva presentarsi come il vero serbatoio della bellezza, o meglio come il suo scrigno, come un pietrame che racchiude tutto l'oro nascosto del bello, luccicante nelle rughe, negli sguardi, nei tratti. Ma ricordo in particolare una faccia d'uomo infinitamente animalesca, volgare, in cui mi colpì all'improvviso in modo sconvolgente la «piega della rinuncia». Ero affascinato soprattutto dai volti maschili. A questo punto cominciò anche il gioco che tanto aveva tardato, per cui in ogni nuovo volto prendeva forma davanti ai miei occhi una persona nota; a volte ne sapevo il nome, a volte no; l'illusione svanì come le illusioni sogliono svanire in sogno, ossia non con vergogna e sentendosi compromesse, ma pacificamente e gradevolmente come chi ha fatto il proprio dovere. Ma il mio vicino, uno che dal modo di fare aveva l'aria di un piccolo borghese, mutava continuamente forma, espressione, e pienezza del volto. Il taglio dei capelli e gli occhiali

cerchiati di nero lo rendevano talvolta severo e tal'altra pacioso. Mi dissi che non poteva cambiare così alla svelta, ma fu inutile. E aveva ormai alle spalle molte vite, quando all'improvviso fu un liceale in una piccola cittadina dell'Est. Aveva uno studio piacevole, da persona colta. Mi chiesi: come fa questo ragazzo a esser così colto? Che farà suo padre? Il commerciante di tessuti o il mercante di granaglie? D'un tratto compresi: quella è Myslowitz. Alzai gli occhi. Ed effettivamente in fondo alla piazza, anzi, lontanissimo, proprio alla fine della città, vidi il ginnasio di Myslowitz, e l'orologio della scuola - che doveva essersi fermato e non avanzava affatto - segnava le undici e qualche minuto. Le lezioni dovevano essere riprese da poco. Sprofondai completamente in questa immagine, non trovai più fondo. Le persone che fino a un momento prima - o forse erano già passate due ore? - mi avevano affascinato, erano come svanite. «Di secolo in secolo le cose si fanno più estranee», pensai. Esitai molto a bere il vino. Era una mezza bottiglia di cassis, un vino secco che avevo ordinato. Nel bicchiere galleggiava un pezzetto di ghiaccio. Non so per quanto tempo seguii le figure che lo animavano. Quando guardai nuovamente la piazza, vidi che tendeva a cambiare ogniqualvolta qualcuno vi metteva piede, quasi che questi per essa costituisse una figura che, beninteso, non aveva nulla a che vedere con il modo in cui la vedeva, ma piuttosto con lo sguardo che i grandi ritrattisti del XVII secolo, a seconda del carattere della persona di rango che collocano davanti a un colonnato o a una finestra, fanno spiccare in questo colonnato, in questa finestra.

All'improvviso riemersi bruscamente dall'abisso dei pensieri in cui ero sprofondato. In me tutto era chiarissimo, e sapevo una cosa sola: il telegramma. Bisognava spedirlo subito. Per rimanere perfettamente sveglio ordinai un caffè nero. Poi trascorse una mezza eternità prima che il cameriere comparisse con la tazzina. La afferrai avidamente, il profumo mi invase le narici, ma a poche dita dal labbro la mia mano - con mia propria sorpresa o anche a causa della sorpresa, chi mai lo poteva sapere? - si bloccò. D'un tratto percepii la furia istintiva del mio braccio, mi resi conto del profumo inebriante del caffè, solo ora compresi cosa fa di questa bevanda il momento culminante del godimento per ogni mangiatore di hashish: null'altro accresce tanto l'effetto della droga. Di conseguenza volli trattenermi, e mi trattenni. La tazzina non toccò la bocca. Ma neppure il piano del tavolo. Rimase sospesa nel vuoto davanti a me, tenuta dal mio braccio che cominciò a perdere la sensibilità reggendola, rigido e privo di vita, quasi che fosse un emblema, una pietra o un osso santo. Il mio sguardo cadde sulle pieghe dei bianchi pantaloni da spiaggia che indossavo, e le riconobbi: pieghe del burnus; il mio sguardo cadde sulla mia mano, e la riconobbi, una mano bruna, etiope, e mentre le mie labbra restavano serrate e incollate l'una all'altra, rifiutando in pari misura bevanda e

parole, dal profondo verso di loro montò un sorriso, un sorriso altero, africano, sardanapalico, il sorriso dell'uomo in procinto di penetrare il corso del mondo e i destini, e per il quale le cose e i nomi non hanno più segreti. Bruno e silenzioso mi vidi sedere in quel posto. *Braunschweiger¹. Il sesamo di questo nome, che doveva racchiudere tutte le ricchezze, si era dischiuso. Sorridendo con infinita compassione, a questo punto non potei fare a meno di pensare ai Braunschweiger* che vivono la loro meschina esistenza nella loro cittadina della Germania centrale, ignari delle forze magiche che quel nome ripone in loro. In quel momento mi vennero in mente, solenni e a mia conferma, tutti i campanili di Marsiglia mentre battevano la mezzanotte.

Si faceva buio e il bar venne chiuso. Avanzai lentamente lungo la banchina, leggendo uno dopo l'altro i nomi delle barche alla fonda. Nel far ciò fui preso da un'incomprensibile euforia, e sorrisi via via a tutti i nomi femminili di Francia. Marguerite, Louise, Renée, Yvonne, Lucile. L'amore che i nomi promettevano a queste barche mi sembrava meraviglioso, bello e commovente. Accanto all'ultima vi era una panchina di pietra: «Panchina», mormorai tra me, disapprovando che non recasse anch'essa una firma d'oro su fondo nero. Fu l'ultimo pensiero chiaro che formulai nel corso di quella notte. Il successivo mi venne dai giornali del pomeriggio quando nel caldo sole di mezzogiorno mi risvegliai su una panchina davanti all'acqua:

«Sensazionale rialzo della Royal Dutch».

Mai, concluse il narratore, dopo un'ebbrezza mi sono sentito così vibrante, lucido e festoso.

Storie vere di cani

Sicuramente voi crederete di conoscere i cani. Ma io penso che, dopo aver ascoltato quella che resta la più famosa descrizione di questo animale, vi capiterà la stessa cosa accaduta a me quando la scoprii: e cioè che, se in quella descrizione non fosse comparsa la parola cane o cagna, probabilmente non avrei saputo dire di quale animale si trattasse. E proprio così: le cose diventano nuove e sorprendenti quando un grande scienziato le osserva come se ancora non fossero mai state vedute prima d'ora. Questo scienziato si chiama Linneo, proprio quello che tutti voi avete incontrato in botanica e in base al quale ancora oggi si classificano le piante. Ecco che cosa dice del cane:

«Si nutre di carne, di animali morti, di vegetali a consistenza farinosa, non ama il cavolo, digerisce le ossa, l'erba lo fa rigettare; le sue feci, deposte su una pietra, sono di colore biancastro ed estremamente acide. Beve aiutandosi con la lingua; urina di lato, fino a cento volte se è in buona compagnia, e annusa il deretano altrui; col suo naso umido ama soprattutto fiutare; corre sghembo e cammina sulle punte; suda pochissimo e, se fa caldo, fa penzolare la lingua; prima di andare a dormire fa diversi giri intorno al giaciglio; ha l'udito piuttosto fino durante il sonno, e sogna. La cagna è crudele con i pretendenti gelosi; quando è in calore, frequenta numerosi partner; li morde; è congiunta profondamente durante l'accoppiamento; ha una gestazione di nove settimane e partorisce da quattro a otto cuccioli; i maschi rassomigliano al padre, e le femmine alla madre. È soprattutto fedele ed è compagno domestico dell'uomo; dimena la coda quando il padrone si avvicina; non tollera le percosse; se qualcuno si mette in movimento, lui gli cammina davanti; agli incroci delle strade si guarda intorno; impara facilmente, segue le tracce degli oggetti smarriti, di notte va in giro, segnala l'avvicinarsi di estranei, fa la guardia alle cose, impedisce al bestiame di andare nei campi, raduna le renne, protegge i buoi e i montoni dagli animali selvatici, tiene in scacco i leoni, caccia la selvaggina, prende le anatre, striscia pronto a balzare sulla rete e riporta la selvaggina al cacciatore senza mangiarla, in Francia aziona il girarrosto, in Siberia tira i carri. Mendica a tavola; se

ha rubato qualcosa, tiene timoroso la coda fra le gambe; divora ingordamente. A casa sua è *primus inter pares*. Nemico dei mendicanti, attacca gli sconosciuti senza essere stato provocato. Guarisce le ferite, la gotta e la cancrena leccandole. Accompagna la musica con i suoi guaiti, morde la pietra che gli viene lanciata; è di malumore e manda un brutto odore all'avvicinarsi del temporale. È soggetto al verme solitario. Può diffondere la rabbia. Alla fine diventa cieco e si mordicchia da solo».

Questo è ciò che pensa Linneo. Ammetterete che, dopo una simile descrizione, la maggior parte delle pagine che quotidianamente si scrivono sui cani appariranno piuttosto noiose e banali. Esse non possono comunque competere, per stranezza e forza evocativa, con questa descrizione; e meno che mai le si può paragonare agli aneddoti che la gente racconta per dimostrare l'intelligenza dei cani. Non è forse invece offensivo per i cani che su di loro si raccontino soltanto delle storie a fini dimostrativi? Forse che i cani sono interessanti soltanto in quanto specie animale? Non avrebbe, invece, ciascuno di loro una propria natura individuale?

«Non esistono due cani identici dal punto di vista fisico o psichico. Ognuno di loro ha la sua indole buona o cattiva. Essi rappresentano sovente gli opposti più netti, sicché offrono ai loro padroni inesauribili argomenti di conversazione. Il proprio animale è sempre più scaltro di quello del vicino! Ma basta che ad esempio uno di loro si metta a raccontare le birbonate del proprio cane, e allora ciò diventa la grande occasione per delineare un profilo del carattere dell'animale e addirittura per narrarne vita e miracoli se esso ha avuto una sorte un po' strana. Elementi singolari vengono riscontrati persino nel suo modo di morire».

Ora sentiremo subito alcune di queste singolarità. È ovvio che anche gli altri animali possono avere particolarità tutte loro, che non si ritrovano identiche in alcun altro esemplare della loro specie. Ma l'uomo può sperimentarlo soltanto nel cane, poiché non esiste alcun altro animale, tranne forse il cavallo, a cui si sia legato tanto intimamente. E all'origine di tutto ciò sta la grande vittoria riportata - migliaia di anni fa - dall'uomo sul cane, o più esattamente sul lupo e sullo sciacallo. Questi ultimi, infatti, finirono per assoggettarsi all'uomo e per lasciarsi addomesticare da lui, diventando così i primi cani. Ovviamente quegli antichissimi rappresentanti della razza canina che fecero la loro comparsa sul finire dell'età della pietra non potevano avere nulla in comune con gli attuali cani domestici o da caccia, ma rassomigliavano piuttosto ai cani semiselvaggi degli

esquimesi, che devono procurarsi per mesi e mesi il cibo esclusivamente da soli e che sotto tutti gli aspetti ricordano i lupi dell'Artide, o magari ai timorosi, subdoli e ringhiosi cani dei Camciadali, che secondo il racconto di un viaggiatore non nutrono né affetto né fedeltà verso il loro padrone, ma cercano costantemente di ucciderlo. In origine il cane domestico dell'uomo doveva essere di questa natura. Ed è abbastanza triste che, in seguito, grazie all'allevamento certi cani, e in particolare i mastini e gli alani, abbiano ritrovato la loro antica selvatichezza, divenendo nella loro sete di sangue persino più feroci di quanto non fossero allo stato primitivo. Sentite ora la storia del cosiddetto Bezerillo, il più famoso di questi bracchi sanguinari. Gli spagnoli di Fernando Cortéz l'avevano trovato durante la conquista del Messico e l'avevano poi addestrato nel più riprovevole dei modi.

Ci si serviva, un tempo, di un alano messicano nel modo più terribile. Era addestrato ad agguantare le persone, a gettarle a terra e persino ad ucciderle. A partire dalla conquista del Messico gli spagnoli si servirono di questi cani contro gli indiani; e uno di loro, Bezerillo, è diventato famoso, o meglio ancora, malfamato. Ormai non è più possibile sapere se esso fosse un bastardo tra gli alani di Cuba, ossia un incrocio tra un alano e un mastino. Secondo le descrizioni, era di media grandezza, di colore fulvo, con una faccia nera dalla gola agli occhi. Sin dall'inizio fu di un coraggio e di un'intelligenza eccezionali. Lo si privilegiava rispetto agli altri cani e riceveva doppia razione di cibo. Durante gli assalti, gli piaceva gettarsi in mezzo alle masse di indiani per azzannarli alle braccia e farli quindi prigionieri. Se loro ubbidivano, il cane se ne stava tranquillo; in caso di resistenza, invece, il cane li gettava immediatamente a terra per sgozzarli. Sapeva perfettamente distinguere gli indiani sottomessi - che non toccava - dai nemici. Malgrado la sua crudeltà e la sua rabbia, spesso si mostrava più umano dei suoi stessi padroni. Si racconta che, una mattina, il capitano Jagn de Senadza decise, per divertirsi crudelmente, di far sbranare dal suo Bezerillo una vecchia indiana prigioniera. Le diede un biglietto ordinandogli di portarlo al governatore dell'isola con l'intenzione di lasciare il cane accanto alla vecchia affinché l'assalisce e la dilaniasse. Vedendo il cane precipitarsi furioso contro di lei, la povera indiana indifesa si sedette per terra terrorizzata e, rivolgendosi al cane con parole toccanti, gli chiese di risparmiarla. Nel mentre, gli mostrava il biglietto, dicendo di aver ricevuto l'ordine di portarlo al comandante e di dover compiere la propria missione. A tali parole il cane esitò, riflette un istante e quindi si avvicinò alla vecchia per accarezzarla. Gli spagnoli, alquanto sorpresi, trovarono inspiegabile e soprannaturale quell'incidente. Ragion per cui la vecchia indiana fu liberata dal governatore. Bezerillo finì la sua vita combattendo contro i Karib, che lo uccisero con una freccia avvelenata. Capirete facilmente che gli indiani vedevano in questi cani gli assistenti a quattro zampe dei diavoli bipedi.

E ora ecco la strana storia di una razza di alani che vagano allo stato selvaggio nel Madagascar:

Nell'isola del Madagascar vagano qua e là grandi branchi di cani selvatici. Il loro nemico giurato è il caimano, che spesso li divora mentre si spostano a nuoto da una riva all'altra. Lunghi anni di lotta contro tale mostro hanno permesso ai cani di

escogitare uno stratagemma che li mette al riparo dalla gola del caimano. Poco prima di accingersi alla traversata essi si riuniscono in gran numero presso la riva ed emettono altissimi ululati. Attratti dal gran rumore, tutti gli alligatori fanno affiorare dall'acqua le loro teste gigantesche, nel punto dove la muta è radunata. Allora i cani risalgono immediatamente la riva a gran velocità e attraversano un po' più lontano, senza alcun rischio, dato che gli alligatori, animali tardi e gravi, non riescono a raggiungerli. È interessante notare che i cani portati sull'isola dagli immigrati furono vittime dei caimani, mentre i loro discendenti, per salvarsi da morte sicura, usarono lo stesso stratagemma dei cani indigeni.

Dunque i cani sono capaci di ingegnarsi e di aiutarsi da soli. Ma ancor più sanno aiutare gli uomini. Penso alle attività ancestrali dell'uomo, alla caccia, alla guardia di notte, alle scorribande, alla guerra che i cani, in ogni epoca e nei più remoti paesi della terra, hanno sempre svolto insieme all'uomo. Alcune popolazioni antiche, come ad esempio i Colofonesi, addestravano per la guerra grandi branchi di cani. In ogni battaglia da loro combattuta erano i cani a dare il primo assalto. Non penso, comunque, soltanto ai ruoli eroici svolti dai cani nella storia, ma anche alla compagnia e all'aiuto da loro offerti agli uomini nelle mille faccenduole della vita quotidiana. A tale riguardo non si finirebbe più di raccontare. Mi limiterò a riferirvi le tre brevi storie del cane lustrascarpe, del barboncino del fiaccheraio e del cane dei morti.

Un piccolo lustrascarpe del Pont-Neuf di Parigi aveva addestrato un cane barbone a immergere le sue robuste zampe pelose nell'acqua e poi a posarle sui piedi dei passanti. Appena la gente cominciava a strillare, si presentava il piccolo lustrascarpe il quale in tal modo aumentava i suoi introiti. Il cane restava assolutamente tranquillo per tutto il tempo in cui il lustrascarpe era occupato, ma la storia ricominciava non appena si liberava lo sgabello.

Brehm racconta di aver conosciuto un barboncino la cui intelligenza era la gioia di tutti. Era stato addestrato a ogni sorta di cose e capiva per così dire ogni parola. Il suo padrone poteva mandarlo a prendere qualsiasi cosa e lui immancabilmente la riportava. Se gli diceva: «Va' a cercare una carrozza!» lui correva immediatamente verso la stazione dei fiaccherai, saltava a cassetta e abbaiava finché il vetturino non partiva; se quello sbagliava strada, il cane si rimetteva ad abbaiare e, in casi estremi, era capace di camminare davanti alla vettura per condurla dinanzi alla porta del suo padrone.

Un giornale inglese riferisce che a Campbelltown nella provincia di Argyllshire tutti i cortei funebri che si snodano dalla chiesa al cimitero sono seguiti -salvo rare eccezioni - da un taciturno familiare in lutto, ossia da un grosso cane nero. Esso va immancabilmente a mettersi al fianco delle persone che camminano immediatamente dietro al feretro, scortando quindi il defunto sino alla tomba. Arrivato colà, attende che siano state pronunciate le ultime parole dell'elogio funebre prima di fare dietro front, con aria solenne, e lasciare il cimitero a passi lenti. Quello strano cane sembra sapere istintivamente dove e quando si svolgeranno i prossimi funerali, arriva sempre al momento giusto e la sua presenza è divenuta perfettamente normale, poiché da diversi anni ormai esso adempie un dovere

liberamente scelto; sarebbe piuttosto la sua assenza a dare nell'occhio. All'inizio si cercava di mandar via il cane dalla tomba ancora aperta, in cui lui andava a mettersi; ma non c'era verso di dissuaderlo, alla prima occasione si univa nuovamente alla famiglia in lutto. Alla fine si rinunciò a spaventare quel taciturno compagno di lutto, e d'allora in poi esso partecipa ufficialmente a tutti i funerali. Ma il caso più strano fu quando giunse al porto un piroscafo privato che recava un defunto seguito da familiari in lutto; il cane li stava già aspettando sulla banchina per accompagnare, come al solito, il corteo funebre sino al cimitero.

Lo sapete che esiste un dizionario dei cani famosi? È stato redatto da un uomo che si è interessato soltanto delle cose più strambe e che ha redatto, ad esempio, un dizionario dei calzolari celebri, un intero volume dedicato a *La minestra* e altri simili stravaganti trattatelli. Il libro sui cani è utilissimo. Vi si trovano tutti i cani di cui si sia mai parlato nella storia, e persino quelli inventati dai poeti. Lì ho trovato la bella storia vera del cane Medoro che partecipò alla rivoluzione parigina del 1831, e in particolare all'espugnazione del Louvre, in cui perse il proprio padrone. Per concludere ve la racconto così come è stata annotata dallo scrittore Ludwig Börne.

Dopo aver assistito all'incoronazione di Napoleone mi diressi verso uno spettacolo che mi faceva sentir meglio. Andavo a trovare il nobile Medoro. Se in terra la virtù fosse ricompensata dagli onori, Medoro sarebbe l'imperatore dei cani. Ascoltate la sua storia. Sulla grande piazza antistante al palazzo, dalla parte in cui sorgono le stupende colonne, si stavano seppellendo i cittadini morti durante l'assalto del Louvre avvenuto nel mese di luglio. Mentre si stavano caricando i cadaveri sui carri per portarli alla fossa, un cane saltò sul carro emettendo dei guaiti strazianti, e poi balzò nella fossa comune in cui venivano gettati i morti. Si dovette faticare non poco per farlo uscire; la calce viva che veniva gettata nelle fosse l'avrebbe bruciato ancor prima che esso venisse coperto dalla terra. Si trattava del cane che la gente in seguito chiamò Medoro. Stava a fianco del padrone durante la battaglia e fu ferito anch'esso. Dal giorno della morte del suo padrone non lasciò più le tombe, facendo echeggiare dei suoi lamenti il recinto che circondava il piccolo cimitero, oppure si trascinava nei pressi del Louvre ululando fino alla disperazione. Nessuno se ne occupava, e il suo dolore passava inosservato, poiché nessuno conosceva e immaginava il suo dolore. Il suo padrone probabilmente era un forestiero giunto a Parigi solo in quei giorni per difendere la libertà del suo paese. E per questa aveva versato il proprio sangue morendo nell'anonimato. Ci si interessò a Medoro soltanto qualche settimana più tardi. Era ridotto a uno scheletro ed era ricoperto di piaghe purulente. Gli si diede del cibo, che esso rifiutò per molto tempo. Alla fine la paziente pietà di una brava cittadina riuscì a lenire l'afflizione di Medoro. Prendendolo con sé, ella gli medicò le ferite e gli infuse nuovo vigore. Medoro era diventato più quieto, ma il suo cuore era rimasto con il suo padrone nella tomba, a cui la sua benefattrice l'ha condotto dopo il suo ristabilimento e che esso non ha abbandonato da sette mesi. Diverse volte esso è stato venduto da gente avida di denaro a dei facoltosi cultori di rarità; è stato portato fino a trenta ore di distanza da Parigi, ma ha sempre ritrovato la strada. Spesso scava per terra cercando un pezzetto di tela, rallegrandosi se la trova, poi seppellendola di nuovo tristemente. Sicuramente un lembo della camicia del padrone. Se gli si dà un pezzo di pane o di dolce lui li sotterra, come se volesse farne dono all'amico nella tomba, poi li dissotterra nuovamente, ripetendo quelle operazioni diverse volte al giorno. Nei

primi mesi la guardia nazionale del Louvre prendeva con sé Medoro di notte nella sala di guardia. Successivamente fece costruire una capanna sulla tomba del suo padrone. Medoro ha già trovato il suo Plutarco, i suoi cantori e i suoi pittori. Appena giunto sulla piazza del Louvre mi vennero proposti la biografia di Medoro, il suo ritratto e delle canzoni sulle sue imprese. Per dieci soldi ho comperato l'immortalità di Medoro. Il piccolo cimitero era circondato da un fitto muro umano, soltanto poveri popolani. La loro fierezza e la loro gioia sono sepolte qui. Hanno qui la loro opera, i loro balli, la loro Corte e la loro chiesa. Fortunato colui che poteva avvicinarsi abbastanza da accarezzare Medoro. Finalmente riuscii a intrufolarmi anch'io. Medoro è un grande cane barbone bianco, mi sono chinato per accarezzarlo; ma lui non s'è interessato a me, il mio abito era troppo bello. Ma non appena una donna con abiti a brandelli o un uomo senza giacca gli si avvicinava per accarezzarlo, lui rispondeva gioiosamente. Medoro sa riconoscere i veri amici del suo padrone. Si fece avanti una ragazza ricoperta di stracci. Dopo aver fatto cenno di volerle saltare festosamente addosso, le si accucciò al fondo degli abiti e non la abbandonò più. Era così contento, si trovava così bene con quella povera ragazza! Per richiederle qualcosa non doveva aspettare che lei si chinasse, come una signora distinta ed elegante, e tirarle l'orlo del vestito. Gli abiti fatti di stracci offrivano ovunque una presa fatta per i suoi denti. La ragazza era fiera della familiarità di Medoro. Mi allontanai furtivamente, vergognandomi delle mie lacrime.

E con questo, per oggi, abbiamo terminato la nostra chiacchierata sui cani.

Gli zingari

Forse nessuno di voi ha ancora avuto il coraggio di arrampicarsi sui raggi delle ruote e sbirciare dalle finestre all'interno di un carrozzone degli zingari. Ma tutti sicuramente avrete già desiderato di farlo, come l'ho desiderato io; come lo desidero tuttora, quando da lontano vedo un carro del genere passare lento su una strada di campagna. E sapete poi dove è più facile, in Germania, imbattersi in questi carrozzoni? Nella Prussia orientale. E sapete perché? Perché la regione è scarsamente popolata e per i campagnoli le città sono troppo distanti come luogo di svago. I girovaghi lo sanno, e per questo li si incontra spessissimo proprio da quelle parti. Naturalmente quei girovaghi non sono tutti zingari, però tra di loro ce ne sono molti; anzi, a dire il vero al giorno d'oggi incontriamo gli zingari ormai soltanto in questi piccoli gruppi, come funamboli, mangiafuoco, domatori di orsi. L'epoca in cui, sotto l'imperatore Sigismondo, quasi come una tribù in armi, vennero in Germania in grandi bande risale ormai a 500 anni fa, e dopo di allora la loro coesione è divenuta sempre più esile, per cui gli *zingari* ormai non sono quasi più presenti in bande di una certa consistenza, ma per lo più soltanto in alcune grandi famiglie, anche se sono rimasti fedeli sia alla propria lingua che ai propri costumi.

Queste famiglie sono grandi perché gli zingari hanno tantissimi figli. Non sono affatto costretti a rubare i bambini agli altri. Naturalmente è possibile che, nel corso dei secoli, di tanto in tanto siano accadute anche cose del genere. Ma agli zingari si possono giustamente rimproverare tanti di quei tiri birboni che non è necessario calunniarli anche per cose di cui non hanno colpa. Questa gente si è guadagnata tale brutta fama onestamente. All'inizio, infatti, quando - nel 1417 - in grandi orde varcarono i confini della Germania essi non vennero accolti così male. Dall'imperatore Sigismondo ottennero un salvacondotto identico a quelli che, a quell'epoca, ogni tanto venivano rilasciati agli stranieri. Voi forse sapete che anche gli ebrei, a varie riprese, ottennero simili salvacondotti dagli imperatori tedeschi. Che poi siano loro giovati o no è un'altra faccenda. In ogni caso, comunque, quel salvacondotto offriva tutta una serie di diritti importanti: chi ne era in possesso non poteva essere scacciato;

sottostava direttamente all'Imperatore; poteva far riferimento alla propria giurisdizione. Così accadde anche per gli zingari. I loro sovrani o Voivodi, come venivano chiamati, mantenevano la giurisdizione sulla propria gente e fruivano di un salvacondotto. Ma agli zingari erano occorsi molti stratagemmi per procurarsi tutto ciò. Una volta essi dichiararono, a proposito della propria origine, di essere venuti dall'Egitto. Eran tutte frottole. Ma si credette loro per secoli, fin quando nell'Ottocento un grande glottologo - un amico dei fratelli Grimm, il cui nome sicuramente vi è già noto - si mise a tavolino e per anni e anni si occupò della lingua degli zingari, scoprendo infine che essi provengono dall'Indostan, che è un altopiano dell'Asia occidentale. Devono averne passate di cotte e di crude in quei tempi così remoti, poiché nelle loro tradizioni non v'è più quasi traccia del passato. Fino ai nostri giorni hanno continuato a essere fierissimi delle proprie tradizioni (e ciò è molto strano), mentre non hanno mantenuto alcuna memoria storica, neppure in forma di saghe o leggende. Ebbene, come mai in Germania essi raccontarono di provenire dall'Egitto? Semplicissimo: in quanto tutti gli europei di allora erano convinti che l'Egitto rappresentasse il paese di origine della magia. E fu proprio la magia il mezzo con cui, sin dall'inizio, gli zingari seppero farsi rispettare. Non bisogna assolutamente trascurare il fatto che, malgrado le apparenze esterne, erano un popolo debole e imbecille; dovettero farsi valere non con la violenza ma con altri mezzi. Per esempio, i loro imbrogli in fatto di magia non erano soltanto un modo per trovare di che vivere, ma anche un espediente, frutto del loro istinto di sopravvivenza. Mai la lotta ingaggiata per secoli dalla polizia tedesca contro di loro avrebbe potuto protrarsi così a lungo e il più delle volte così inutilmente se, in tanti casi, gli zingari non avessero trovato il sostegno della popolazione ignorante, soprattutto dei contadini. Di una casa in cui una zingara avesse dato alla luce un bambino si pensava che fosse inattaccabile dal fuoco; quando i cavalli si ammalavano e non c'era più niente da fare ci si rivolgeva, se possibile, a uno zingaro perché intervenisse; e se un contadino aveva sentito dire che c'erano dei tesori nascosti nel campo, nel bosco vicino o in un castello diroccato si faceva consigliare soprattutto dagli zingari, perché si riteneva che proprio loro fossero i più dotati nell'arte di recuperare i tesori. Tutto questo, naturalmente, offriva loro il destro per le più redditizie buggerature. Un trucchetto molto ricorrente era ad esempio - quando gli zingari arrivavano in una nuova regione - quello di far ammalare apposta un cavallo o un altro capo di bestiame, per poi promettere al contadino in lacrime di guarire immediatamente l'animale in cambio di un lauto compenso. E siccome conoscevano i motivi della malattia ci riuscivano in quattro e quattr'otto. In questo modo la fama dei loro poteri magici si consolidò

sempre più. Diversamente essi si comportavano quando dovevano accordarsi con personaggi importanti su questioni relative alla propria stirpe. Allora esibivano lettere in cui si leggeva che originariamente erano vissuti in Egitto come cristiani, poi erano divenuti apostati e il papa aveva inflitto loro di scontare tale rinnegamento vagando di regione in regione per sette anni, motivo per cui non potevano stabilirsi in alcun luogo. Alcuni di loro ne inventarono di ancora più straordinarie: raccontavano che i loro padri si erano rifiutati di accogliere Maria quando fuggì in Egitto con il Bambino Gesù e per questo ora erano condannati a vagabondare per il mondo senza trovar pace. Come stiano le cose a proposito della fede cristiana degli zingari potete immaginervelo da soli. Era solo un'invenzione per suscitare la simpatia oppure - con quella versione della storia di Erode - l'orrore degli occidentali. Gli zingari hanno avuto, un tempo, sicuramente una religione. Ma come essa si configurasse è difficile dirlo oggi in base alle loro incerte consuetudini ed è quasi impossibile desumerlo dalle leggende da loro raccontate, dato che, anche ammettendo che le loro usanze si siano mantenute quasi intatte nella loro integrità e purezza, le loro leggende sono solo fantasie raffazzonate a fatica utilizzando la propria storia o quella altrui. Che gli zingari oggi non abbiano più una loro religione specifica è evidente soprattutto dal fatto che non trovarono la minima difficoltà ad adattarsi - ovunque ciò fu loro richiesto - alle usanze dell'ambiente circostante, a farsi unire in matrimonio dal pastore del luogo e a far battezzare i propri figli senza attribuire il minimo significato a tali gesti. Nelle antiche ordinanze della polizia viene richiesta una speciale attenzione addirittura in occasione del battesimo dei figli di zingari, dato che in non pochi casi si era appurato che i genitori li facevano battezzare più volte, a causa dei doni che per l'occasione ricevevano dai padrini.

Il salvacondotto che gli zingari avevano ottenuto dall'imperatore perse ben presto la sua validità. Essi divennero troppo importuni, e già nel 1497 abbiamo un editto imperiale che ingiungeva a tutti gli zingari di lasciare la Germania entro un determinato periodo; chi fosse stato trovato ancora nel paese dopo tale scadenza sarebbe stato considerato fuorilegge; chiunque avrebbe potuto fare di lui ciò che voleva, senza rischiare alcunché. Deliberazioni simili si ebbero poi ripetutamente per diversi secoli, a volte per l'intera Germania e a volte per singole regioni. Ancora il 31 marzo 1909 nel Parlamento tedesco si è dibattuto sulle modalità più opportune da adottare nei confronti degli zingari. Le minacce e le proibizioni comunemente adottate si erano rivelate inefficaci. Poliziotti, missionari e insegnanti rifletterono sulla possibilità di ottenere maggiori successi adottando la via umanitaria della mitezza. Essi avevano in mente di indurre gli zingari a sistemarsi stabilmente in piccoli gruppi, notevolmente

distanti l'uno dall'altro, in diversi insediamenti. Si notò che tutto andava bene finché l'opera di educazione era agli inizi. Quando si costruirono le prime scuole per gli zingari, fu quasi impossibile indurre a ritornarsene a casa gli zingari adulti dopo che avevano accompagnato a lezione i propri bambini. Volevano assolutamente restare in classe e imparare anche loro insieme ai figli. Non appena però li si voleva indurre alla sedentarietà in un posto preciso tutti i tentativi fallivano. Dove si costruiva una capanna per gli zingari, loro - se proprio il gelo non era insopportabile - ne uscivano per sistemarsi in una tenda lì accanto. Si sono sempre attenuti con incredibile testardaggine a questo diritto di muoversi liberamente. Non sono pigri, si sanno arrangiare facendo i conciabrocche, i ciabattini, gli stacciai, gli intessitori di filigrane, mentre invece non si lasceranno mai indurre a lavorare la terra. Lo dovette toccar con mano lo stesso Giuseppe II, imperatore d'Austria, che fu il primo a tentare di migliorare le condizioni di vita degli zingari adottando misure più umane. L'occasione gli fu offerta da una tremenda persecuzione scatenata contro gli zingari in Ungheria negli anni '70 del XVIII secolo. Allora s'era sparsa voce, da quelle parti, che gli zingari - di nascosto - si cibavano di carne umana. Molti di loro vennero arrestati e impiccati, finché intervenne Giuseppe II. Egli però si prefiggeva ancora di più: voleva educare gli zingari facendone dei cittadini con fissa dimora e soprattutto degli agricoltori. Per questo proibì in tutto il regno qualsiasi spettacolo e gioco di destrezza degli zingari; tranne quando faceva cattivo tempo, allorché non si poteva lavorare nei campi. Ma non giovò a nulla. Gli zingari non mutarono le loro abitudini migratorie. Il governo fu disposto ancor meno a sopportarli in quanto, in tempo di guerra, si erano già rivelati come spie pericolose. Il loro intuito e la loro perfetta conoscenza del paese li avevano fatti spesso diventare complici dei comandanti nemici. Soprattutto il Wallenstein si era servito di loro durante la Guerra dei Trent'anni. Per cui le cose rimasero al punto di partenza, e anche d'inverno gli zingari preferivano qualsiasi altro riparo piuttosto che le case. Per lo più dimoravano allora in grotte, protette verso l'esterno da tavole o panni. Evitavano accuratamente di far affluire all'interno aria fredda. Al centro ardeva un fuoco, e tutt'intorno stavano - alla rinfusa - delle persone mezze nude. Di lavare, pulire, rammendare non si parlava nemmeno; quanto al cucinare, al massimo si cuoceva una focaccia nella cenere, ovviamente facendo a meno della padella. E le loro uniche occupazioni erano cucinare, arrostiti, mangiare, fumare, chiacchierare e dormire. Così perlomeno ritiene un maestro di Langensalza che nel 1835 scrisse un libro molto ostile verso gli zingari per incitare le autorità a prendere provvedimenti più drastici nei loro confronti. Non bisogna però prestargli fede in tutto e per tutto.

Nessuno può capire gli zingari meno di un maestro di vecchio stampo. Egli sbaglia ad esempio anche a proposito della loro oziosaggine.

Non so se vi siete mai visti offrire dagli zingari quegli strani aggeggi fatti di fil di ferro, che hanno intrecciato nella tranquillità delle loro grotte durante l'inverno. Sono sempre più rari. Ma sono dei piccoli capolavori. In un batter d'occhio una fruttiera si trasforma in una gabbia per uccelli, la gabbia per uccelli in un paralume, il paralume in un cestino del pane, e infine il cestino del pane torna a essere una fruttiera. Comunque l'arte principale degli zingari è la musica. Si può dire che, a suon di violini, essa ha conquistato interi paesi. Specialmente in Russia non era immaginabile né un banchetto né un matrimonio senza musica zigana, e non di rado accadeva che delle zingare, sposando dei boiari, trovassero accesso ai più elevati ambienti della società di corte. Ogni zingaro è un violinista nato.

E nella maggior parte dei casi lo è senza neppure conoscere le note. A tutto sopprime il suo istinto musicale, e si ritiene che le focose melodie ungheresi non possano essere suonate da nessun altro meglio che da lui. Quando ha un violino in mano lo zingaro si rivela fiero di sé più che in qualsiasi altra occasione. Una storiella racconta di uno zingaro che una volta, mentre in un castello ducale ungherese si stava tenendo un consiglio di stato, comparve - senza farsi annunciare dal domestico - sulla soglia della sala consiliare per domandare ai convenuti se volevano sentirlo suonare. E sebbene i consiglieri fossero alle prese con una questione davvero spinosa, le parole dello zingaro suonarono talmente imperiose e insieme talmente irresistibili che non si riuscì a mandarlo via.

Il cronista che ha tramandato questa antica storia asserisce che soltanto ascoltando lo zingaro il duca trovò l'idea risolutiva che invano, sia lui che i suoi consiglieri, avevano affannosamente cercato in precedenza.

La musica zigana è quasi sempre malinconica. Gli zingari sono in genere un popolo malinconico. Pare che nella loro lingua manchi una parola che indichi la gioia o l'allegria. Forse questa malinconia dipende non soltanto da quello che hanno dovuto patire in molti luoghi, ma anche dall'oscura superstizione che permea tutta la loro esistenza quotidiana. Avete mai osservato le zingare quando attraversano la strada? Non avete mai notato il modo in cui con le mani tengono sollevate da terra e ben strette le loro due gonne? Fanno così perché, secondo gli insegnamenti zigani, tutto ciò che viene a contatto con gli indumenti di una donna non può più essere usato. Per questo anche le stoviglie che gli zingari utilizzano per cucinare non stanno sul tavolo o sulle mensole dei loro carrozzoni, ma sono appese al soffitto, affinché non vengano incidentalmente sfiorate da vestiti. Una superstizione analoga si racconta a proposito del calice d'argento

che è l'oggetto più prezioso posseduto da ogni zingaro e in cui essi credono risieda una sorta di virtù magica. Questo calice non deve mai assolutamente cadere in terra, perché la terra è sacra. Se disgraziatamente esso la sfiora, allora ne diventa schiavo e non può più essere utilizzato.

Il modo più strano in cui la malinconia della loro esistenza si esprime è nell'amore, in cui conoscono tutta una serie di segni muti, eloquenti e seri con cui si comunicano le cose più importanti. Se ad esempio una coppia si è divisa, e l'uomo o la donna desiderano fare pace e tornare a intendersi, allora quando si rincontrano lanciano in aria una carta da gioco o anche un pezzo di carta qualsiasi. Se l'altro o l'altra cercano di afferrarli, è segno che sono di nuovo in armonia. Se invece la persona chiamata in causa non si scompone, fra loro tutto è perduto per sempre. E si potrebbero raccontare chissà quante altre usanze di questo genere. Goethe, che da giovane - quand'era ancora studente a Strasburgo - ebbe un interesse appassionato per i popoli più lontani e incivilizzati, si è occupato anche degli zingari. Ne ha parlato nel *Götz von Berlichingen*. Nel medesimo periodo scrisse l'inquietante, triste e appassionata *Canzone gitana* che voi trovate tra le sue poesie. Dategli un'occhiata; letta ad alta voce avrebbe un effetto talmente spaventevole che preferisco non recitarvela. Vi ricorderà però molte delle cose che vi ho raccontato oggi.

Symeon, il nuovo teologo, *Luce della luce*

Quando un'opera sconosciuta, separata da noi da un millennio, è pubblicata in tedesco, ciò non dovrebbe avvenire come ha fatto il padre francescano Kilian Kirchoff con la serie di inni *Luce della luce*. Il loro autore, Symeon, il nuovo teologo, è ignoto anche al più colto, la loro forma estranea anche al patito di letteratura, il loro contenuto distante anche al devoto. La non comune esilità di queste contemplazioni piene d'entusiasmo si sottrae anche agli appigli che potremmo supporre di possedere grazie alla conoscenza dei più tardi mistici. No, queste estasi nello spirito del cattolicesimo greco sono molto lontane dall'ambito della nostra formazione religiosa. Non hanno inoltre qualità - a desumere dalla traduzione proposta - tali da poter suscitare il nostro interesse, a meno che la retoricità, la vuota eccentricità che ci prospettano non si sottraggano deliberatamente a un contenuto e a una sostanza quali potrebbe, forse, farci invece comprendere un'interpretazione che conferisse a questi inni il loro posto fra gli scritti dell'epoca, e ci informasse in che cosa sono tipici, singolari, e non per ultimo sui retroscena polemici che spieghino contro chi o che cosa sono diretti, elementi senza i quali nessuna opera di un qualche rilievo è comprensibile. Come il traduttore abbia non solo potuto rinunciare a tutto ciò, ma tacere anche dei problemi formali posti dalla traduzione di simili «inni», come sono evidentemente non a caso chiamati, ha dell'inconcepibile. La postfazione si limita a trascrivere una biografia bizantina di Symeon. Occorre dire al curatore che, quale traduttore d'una tal opera, ha lasciato il lavoro a metà, e fino a quando non fornirà l'altra metà esplicativa, anche il valore della prima - senza con ciò voler anticipare il giudizio del filologo - rimarrà per noi problematico. Il testo non ci si offre nel nuovo aspetto tedesco che minimamente più accessibile rispetto alla versione originale.

Malinconia di sinistra

Sul nuovo libro di poesie di Erich Kästner

Le poesie di Kästner oggi sono già disponibili in tre grossi volumi. Ma chi voglia veramente capire il carattere di queste strofe, farà meglio ad attenersi alla forma in cui comparvero originariamente. Nei libri sono schiacciate e un po' opprimenti, ma nei quotidiani guizzano come pesci nell'acqua. Se quest'acqua non è sempre pulitissima e contiene, parecchie scorie, tanto meglio per l'autore, i cui pesciolini poetici hanno potuto così diventare grossi e grassi.

La popolarità di queste poesie è legata all'ascesa di un ceto che si è impossessato delle sue posizioni di potere economiche apertamente, e ha menato vanto come nessun altro della sua fisionomia economica nuda e senza maschera. Questo non nel senso (come si potrebbe forse supporre) che questo ceto che mirava solo al successo, non riconosceva valore a nessun'altra cosa, avesse ora conquistato le posizioni più forti. Il suo ideale era troppo asmatico per questo. Era quello di agenti senza figli, venuti su dal nulla, che a differenza dei magnati della finanza non prendevano disposizioni per decenni e per la loro famiglia, ma solo per se stessi, e per un periodo di tempo che superava a malapena la stagione. Chi non li ha in mente: i sognanti occhi infantili dietro gli occhiali di tartaruga, le ampie guance biancastre, la voce strascicata, il fatalismo nel modo di gestire e di pensare. È proprio ed esclusivamente il ceto a cui il poeta ha qualcosa da dire, che egli lusinga, in quanto dal momento in cui si alza fino alla sera tiene lo specchio non tanto davanti quanto piuttosto dietro di esso. Le distanze fra le sue strofe sono le pieghe di grasso nella sua nuca, le rime sono le sue labbra gonfie, le cesure sono fossette nella sua carne, le sue punte pupille nei suoi occhi. La materia e gli effetti della poesia di Kästner restano limitati a questo ceto, ed egli non è in grado di raggiungere gli spossessati coi suoi accenti ribelli esattamente così come non è in grado di colpire gli industriali con la sua ironia. Ciò accade perché questa lirica (nonostante le apparenze) cura soprattutto gli interessi corporativi della categoria dei mediatori (agenti, giornalisti, capi del personale). Ma l'odio che essa proclama contro la piccola borghesia ha a sua volta un accento piccolo-borghese, di eccessiva intimità. Per contro la sua aggressività nei

confronti dell'alta borghesia scema a vista d'occhio, e alla fine essa tradisce il suo anelare al mecenate col sospiro: «Oh, se ci fosse soltanto una dozzina di saggi con molto denaro!» Non c'è da stupirsi che quando Kästner fa i conti coi banchieri, in un *Inno*, il suo linguaggio sia così ambiguamente familiare com'è ambiguamente economico quando, sotto il titolo *Una madre fa il bilancio*, espone i pensieri notturni di una donna proletaria. Alla fine casa e rendita restano le dande con cui una classe più benestante tiene il lagnoso poeta.

Questo poeta è scontento, anzi malinconico. Ma la sua malinconia deriva dal mestiere. Poiché avere mestiere significa avere sacrificato le proprie idiosincrasie, aver sacrificato la capacità di provare disgusto. E questo rende malinconici. È questa circostanza che rende questo caso in un certo senso analogo al caso Heine. Rivelano mestiere le osservazioni con cui Kästner ammacca le sue poesie per dare a queste laccate palline-giocattolo l'aspetto di palloni da rugby. E niente esprime meglio il mestiere dell'ironia che fa lievitare lo sbattuto impasto dell'opinione privata come quello di una torta. Dobbiamo solo dolerci del fatto che la sua impertinenza sia così priva di qualsiasi rapporto sia con le forze ideologiche che con quelle politiche di cui il poeta dispone. La grottesca sottovalutazione dell'avversario che sta alla base delle loro provocazioni non è l'ultimo dei segni che rivelano quanto la posizione di questi radicali di sinistra sia una posizione perdente. Questi intellettuali hanno poco a che fare con il movimento operaio. Sono invece un fenomeno di disgregazione borghese, che fa da contrappunto a quella mimetizzazione feudale che l'impero ha ammirato nell'ufficiale in congedo. I pubblicitari del tipo di Kästner, Mehring o Tucholsky, i radicali di sinistra sono la mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo. La loro funzione è quella di creare, dal punto di vista politico, non partiti ma cricche, da quello letterario non scuole ma mode, da quello economico non produttori ma agenti. Ed è vero che da quindici anni in qua questi intellettuali di sinistra sono stati ininterrottamente gli agenti di tutte le congiunture culturali, dall'attivismo all'espressionismo fino alla Nuova Oggettività. Ma il loro significato politico si riduceva a convertire riflessi rivoluzionari, nella misura in cui apparivano nella borghesia, in oggetti di distrazione, di divertimento, di consumo.

In tal modo l'attivismo seppe privare la dialettica rivoluzionaria del suo carattere di classe, dandole il volto indeterminato del sano buon senso. Fu in certo modo la settimana bianca di questo giornale di annunci pubblicitari. L'espressionismo presentò i gesti rivoluzionari, il braccio levato, il pugno, confezionati in cartapesta. Dopo questa campagna pubblicitaria la Nuova Oggettività, da cui provengono le poesie di Kästner, passò subito a compilare l'inventario. E che cosa trova «l'élite spirituale» che si è messa a inventariare i propri

sentimenti? Forse questi stessi sentimenti? Sono stati svenduti in blocco da molto tempo. Ciò che è rimasto sono le cavità dentro polverosi cuori di velluto che accolsero già i sentimenti - natura e amore, entusiasmo e umanità. Ora si accarezza distrattamente la cavità, la forma vuota. Una saccente ironia crede che questi pretesi modelli siano molto di più delle cose stesse, fa grande sfoggio della propria povertà e si rallegra del vuoto che le si spalanca davanti. Poiché la novità di questa *Sachlichkeit* consiste nel fatto che essa è altrettanto fiera delle tracce lasciate da quelli che furono un tempo beni spirituali quanto il borghese è fiero di quelle dei suoi beni materiali. Non ci si era mai sistemati più comodamente in una situazione più scomoda.

Insomma, questo radicalismo di sinistra è proprio e precisamente quell'atteggiamento a cui non corrisponde più nessuna azione politica. Non è a sinistra di questa o quella corrente, è semplicemente a sinistra del possibile. Poiché non mira ad altro, a priori, che a godere se stesso, in una quiete negativistica. La trasformazione della lotta politica da coazione a decidere a oggetto di piacere, da mezzo di produzione ad articolo di consumo - è questa l'ultima trovata di questa letteratura. Kästner, che ha un grande talento, domina con maestria tutti i suoi mezzi. Al primissimo posto c'è qui un atteggiamento che si esprime già nel titolo di molte poesie. C'è *un'Elegia con l'uovo*, un *Canto di Natale lavato a secco*, il *Suicidio nel bagno di casa*, il *Destino di un negro stilizzato*, ecc. Perché queste slogature? Perché critica e conoscenza sono pronte a intervenire; ma rovinerebbero il gioco, e quindi non possono assolutamente prendere la parola. Allora il poeta deve imbavagliarle, e i loro spasimi disperati fanno così l'effetto dei pezzi di bravura di un contorsionista, e cioè divertono un pubblico numeroso e dal gusto insicuro. In *Morgenstern* l'assurdità era solo il rovescio di una fuga nella teosofia. Ma il nichilismo di Kästner non nasconde nulla, come una bocca che non può trattenersi dallo sbadigliare.

I poeti avevano cominciato presto a fare conoscenza con questo tipo particolare di disperazione: la stupidità tormentata. Poiché la poesia veramente politica degli ultimi decenni ha per lo più anticipato le cose, a guisa di araldo. Era l'anno 1912-13, quando con le sconcertanti descrizioni di gruppi sociali mai individuati prima di allora - i suicidi, i prigionieri, i malati, i marinai, i pazzi - le poesie di Georg Heym anticiparono quella disposizione delle masse all'epoca inimmaginabile che sarebbe poi emersa nell'agosto del 1914. Nei suoi versi la terra si prepara a essere sommersa dal rosso diluvio. E molto prima che dalle acque emergesse, unica vetta, l'Ararat del marco d'oro, occupato fino all'ultimo posto da mangioni e ghiottoni, Alfred Lichtenstein, che era caduto nei primi giorni di guerra, aveva messo a

fuoco quelle tristi e gonfie figure per cui Kästner ha trovato i clichés. Ora ciò che distingue questa prima versione, ancora preespressionistica del borghese da quella successiva e postespressionistica, è la sua eccentricità. Non a caso Lichtenstein ha dedicato una delle sue poesie a un clown. I suoi borghesi hanno ancora nel sangue il clownismo della disperazione. Non hanno ancora espulso da sé l'eccentrico per fare di esso un oggetto di divertimento delle grandi città. Non sono ancora saturati, non sono ancora agenti così completamente da non sentire un'oscura solidarietà con una merce per cui si sta già avvicinando all'orizzonte la crisi. Venne poi la pace - e cioè appunto la crisi, quel ristagno nello smercio della merce uomo che conosciamo sotto il nome di disoccupazione. E il suicidio, quale è propagandato dalle poesie di Lichtenstein, è una sorta di *dumping*, vale a dire la vendita di questa merce a prezzi irrisori. Di tutto questo le strofe di Kästner non fanno più nulla. Il loro ritmo si conforma esattamente alle note con cui i poveri ricchi esprimono la loro malinconia; parlano alla tristezza dell'individuo saturo, che non può più dedicare tutto il suo denaro al proprio stomaco. Stupidità tormentata: è questa l'ultima delle metamorfosi che la malinconia ha subito nel corso di duemila anni.

Le poesie di Kästner sono fatte per gente che guadagna molto, per quelle bambole tristi e pesanti che camminano calpestando cadaveri. Con la solidità della loro corazza, la lentezza della loro marcia, la cecità delle loro azioni esse sono il convegno che carro armato e cimice si sono dati nell'uomo. Queste poesie ne sono gremite come un caffè della city dopo la chiusura della borsa. Perché stupirsi se la loro funzione consiste nel conciliare questo tipo con se stesso e nel creare quell'identità tra vita professionale e vita privata che questa gente intende col nome di «umanità», ma che in realtà è propriamente, precisamente bestiale, poiché la vera umanità (nelle condizioni attuali) può essere solo il risultato della tensione fra quei due poli? In essa si formano la riflessione e l'azione, crearla è il compito di ogni lirica politica, ed esso è adempiuto, oggi, nel modo più rigoroso dalle poesie di Brecht. In Kästner essa deve cedere il posto alla sufficienza e al fatalismo. È il fatalismo di coloro che sono più lontani dal processo di produzione, e che perciò cercano di ottenere il favore delle congiunture, nel buio - atteggiamento, questo, paragonabile a quello di un uomo che si rimetta interamente agli imperscrutabili colpi di fortuna della propria digestione. Quello che è certo è che il brontolio che si ode in questi versi ritiene ha più della flatulenza che della sovversione. Da sempre la stitichezza si è accompagnata con la malinconia. Ma da quando nel corpo sociale gli umori ristagnano, siamo continuamente investiti dal suo tanfo. Le poesie di Kästner non migliorano l'aria.

Periodici surrealisti

È disponibile la prima annata di «Bifur», un nuovo periodico. «Bifur», assieme agli «Annales», pubblicati anch'essi a Parigi, e alle «Variétés» che escono a Bruxelles, è fra i più importanti di quei periodici d'indirizzo surrealista che si raccomandano a un più vasto pubblico per la cerchia internazionale dei collaboratori, per la ben temperata mescolanza dei contributi e, non per ultimo, per la straordinaria qualità delle illustrazioni. «Bifur» in particolare è scaturito da una vera e propria secessione, anzi da una serie di secessioni nell'arco delle quali un gruppo di autori - Desnos, Baron, Vitrac, Leiris e altri sotto la guida di Ribemont-Dessaignes, il direttore di «Bifur» - si sono scissi dal nucleo surrealista formatosi attorno a Breton e Aragon. Mentre questi ultimi rilevano proprio ora in un nuovo periodico, «Le Surréalisme au service de la révolution», le linee prospettiche politiche del movimento, che s'intersecano tutte nel comunismo, accentuano al massimo la disponibilità polemica del loro gruppo, completano sempre più inesorabilmente le crisi epuratrici e ne hanno di conseguenza fatto, nel complesso, un foglio per addetti ai lavori - sia pure nella materia risolutiva del comportamento rivoluzionario -, la cerchia attorno a «Bifur» prospetta al pubblico nuove tendenze di natura meno aggressiva. I collaboratori esterni di cui «Bifur» ha saputo dotarsi lo sottolineano, contrapponendo all'accento parigino-moscovita dei surrealisti ortodossi uno internazionale-moderato. Vi si pubblicano lettere dall'Estonia, dalla Siria, dall'America, dalla Finlandia, dalle Antille, si dispone di collaboratori come Döblin, Benn e Kafka fra i tedeschi, Joyce, O'Neill, Hemingway fra gli anglo-sassoni, Sklovskij, Pil'njak, Ivanov fra i russi, Huidobro, Serna, (de) Chirico, Bontempelli fra gli spagnoli e gli italiani. Fra i collaboratori locali ci sono alcuni dei più rinomati autori di Francia: Malraux, Cendrars, Drieu La Rochelle, Salmon, Giraudoux, Supervielle, Beri. La parte illustrata propone fotografie di Man Ray, Stone, Germaine Krull, Eli Lotar e altri. Noto in particolare, nel numero 2, la riproduzione del bel disegno a matita di Lenin realizzato al Cremlino da Nathan Altmann, il primo artista per cui Lenin posò.

I bootleggers

I *bootleggers*: che cosa letteralmente significhi questa parola lo vedremo fra poco. In ogni caso la rivista della radio di Francoforte, la Rundfunk-Zeitung, è stata previdente nell'aver messo come sottotitolo: «Ovvero i contrabbandieri americani di alcolici». Altrimenti avreste dovuto chiedere lumi ai vostri genitori prima della trasmissione. Loro sanno chi siano i *bootleggers*, e proprio in queste settimane hanno letto nuovamente molto sui giornali a proposito del famoso Jacques Diamond, il ricco *bootlegger* che era sfuggito ai suoi nemici riparando in Europa, ma che venne arrestato a Colonia e ricondotto in America. Può darsi perciò che a questo tipo di individui che sono dei furbi matricolati si interessi anche qualche adulto che ha finito chissà come per mettersi in ascolto dell'«ora per i ragazzi». E magari si interessano anche di qualcos'altro, e cioè della questione se in genere sia o no il caso di raccontare simili storie ai bambini; se questi debbano o no sentir parlare di impostori e di criminali che calpestano le leggi per farsi una fortuna in dollari, a volte riuscendoci perfino. Già, ci si può sicuramente domandare tutto questo, e io avrei veramente la coscienza sporca se mi presentassi qua soltanto per farvi scoppiettare nelle orecchie una storia di banditi e di pistolieri dopo l'altra. Dovrò perciò spendere qualche parola sulle grandi e importanti intenzioni e leggi che costituiscono lo sfondo delle storie che hanno come eroi i contrabbandieri di alcolici.

Non so se avete già sentito parlare del problema dell'alcoolismo. Avrete comunque già visto tutti degli ubriachi, e basta guardare simili persone per capire che cosa abbia indotto della gente a domandarsi se lo stato stesso dovesse interdire lo spaccio di bevande alcoliche.

In ogni caso, negli Stati Uniti lo si è fatto veramente, nel 1920, con una legge in deroga alla Costituzione. Da allora in poi in questo paese esiste la cosiddetta *prohibition*, ossia il divieto di somministrare alcool tranne che per finalità terapeutiche. Come si è giunti a tale legge? Per tutta una serie di motivi, studiando i quali, incidentalmente, si apprendono tantissime cose importanti sugli americani. In una giornata di dicembre di trecento anni fa i primi coloni europei, i progenitori dei bianchi d'America, approdarono con la piccola nave *Mayflower* sulle coste rocciose dell'odierno stato del Massachusetts,

dove si trova Plymouth. Oggi li si chiama «quelli al cento per cento», intendendo con ciò la loro fedeltà alle proprie convinzioni, il loro rigore e l'inflessibilità dei loro principî religiosi e morali. Quei primi emigranti appartenevano infatti alla setta dei Puritani. La loro influenza si può avvertire chiaramente ancora oggi.

Una di queste conseguenze di natura cristiano-puritana è la *prohibition*. Gli americani la chiamano il nobile esperimento. Per molti di loro la *prohibition* non è soltanto una faccenda sanitaria o economica, ma una faccenda addirittura religiosa. Chiamano l'America la terra di Dio e sostengono che questo paese debba attenersi assolutamente a tale legge. Uno dei suoi principali sostenitori è il re dell'automobile, Ford. Non però perché è puritano, ma perché afferma: posso vendere a basso prezzo le mie auto soltanto perché abbiamo la *prohibition*. E sapete perché? Una volta l'operaio medio spendeva buona parte della sua paga settimanale all'osteria. Adesso che non può più bersi i propri soldi è costretto a risparmiare. E una volta che abbia cominciato a risparmiare si accorge che entro breve i soldi saranno sufficienti per un'auto. Così - dice Ford - grazie alla *prohibition* ho moltiplicato le mie vendite di automobili. E come lui la pensano molti industriali americani. Ma non si tratta soltanto del fatto che con la proibizione degli alcolici le grandi imprese americane vendano di più; esse possono costruire anche a costi minori. Ovviamente un operaio che non beve è più efficiente di uno che lo faccia regolarmente, anche se in dosi modeste. Di conseguenza, con la stessa forza-lavoro in un periodo di tempo identico si produce più di prima, anche se questo sovrappiù è molto limitato: in un decennio, tenendo conto del numero di tutti quelli che lavorano e di tutte le ore lavorate, questa sovrapproduzione minima del singolo per l'economia di un paese finisce per moltiplicarsi.

Ma ora basta. Ormai sapete che cosa significhi *prohibition* e perché la si sia introdotta. Adesso vogliamo vedere in che rapporto essa stia con i *bootleggers*. Questi ultimi vengono chiamati con tale nome, che alle lettere significa «quelli dai gambali», in ricordo dell'epoca in cui cercavano l'oro nelle miniere del Klondike, dove tutti tenevano la bottiglia dell'acquavite nel proprio gambale degli stivali. Se ora vi rivelo alcuni degli innumerevoli stratagemmi cui questa gente ricorre non dovete pensare che ovunque in America sia comunque una bazzecola procurarsi vino, birra o addirittura acquavite. Non lo è affatto, tanto più che - secondo le leggi americane - sono perseguibili non soltanto i rivenditori, ma anche i consumatori, anche se naturalmente le punizioni nei confronti dei primi sono più gravi. La crudeltà di queste punizioni è addirittura uno dei motivi in base ai quali gli oppositori della *prohibition* avversano tale legge. Questa ha come conseguenza che una specie di élite tra quelli che sono senza

scrupoli, i più intrepidi e ardimentosi, diventano *bootleggers*. Ora noi li seguiamo anzitutto sul mare, dove essi avviano la propria attività. Le leggi vietano che le navi che trasportano alcolici si avvicinino alle coste americane più di quattordici miglia. A quel punto infatti cominciano le cosiddette acque territoriali, e in quella zona-limite persino i normali piroscafi passeggeri provenienti dall'Europa devono sigillare le loro provviste di alcolici. Comunque, le grandi ditte di esportazione che vogliono smerciare i loro alcolici in America non pensano affatto di assumersi direttamente i rischi del contrabbando. Mandano i loro mercantili con l'ordine di restare all'ancora al di fuori delle acque territoriali. Vengono, sí, avvistate dalle motolance della dogana americane, ma queste ultime non possono far loro nulla. Vengono però avvistate soprattutto dalle piccole motolance contrabbandiere dei *bootleggers*, che giorno e notte percorrono a tutta velocità la via del rum, come viene chiamata quella linea di demarcazione a causa del contrabbando di rum. Il compito di queste ultime è proprio quello di sviare l'attenzione delle navi doganiere, di sfruttare ogni minima circostanza, la nebbia, le notti senza luna, oppure la venalità di un doganiere o la situazione di mare particolarmente agitato che ostacola l'inseguimento, in modo da raggiungere con il loro carico un approdo segreto sulla terraferma. La polizia e i contrabbandieri devono perciò cercare di superarsi continuamente in prontezza di spirito e in astuzia. Voglio raccontarvi due piccole storielle, in cui - con stratagemmi analoghi - ebbero la meglio una volta i contrabbandieri e un'altra volta i doganieri. Un giorno una motolancia della marina militare inseguì una petroliera il cui carico le era apparso sospetto. Quando ebbe quasi raggiunto la nave, i cui motori lavoravano a rilento, i contrabbandieri fecero ricorso a una trovata imprevista: gettarono uno dei loro in mare. E mentre la motolancia si fermò per soccorrere l'uomo, la nave si allontanò come una saetta lasciando dietro di sé una scia maestosa. Non sempre però, come dicevo, i doganieri restano con un palmo di naso. C'è ad esempio la storia della nave piroscafo *Frederic B.* di Southampton che trasportava 100 000 casse di liquori e di champagne per un valore di 180 milioni di franchi. Questa nave, con il suo misterioso capitano noto con il nome di Jimmy, era l'incubo delle notti insonni dei doganieri. Le autorità americane promisero una lusinghiera ricompensa a chi fosse riuscito a catturare Jimmy. Un giovane di nome Paddy si lanciò nell'avventura. Con un pugno di dollari e una simbolica stretta di mano in nome di tutti i doganieri si mise in mare. Qualche giorno dopo un imponente piroscafo da carico, ed esattamente proprio il *Frederic B.* di Southampton, che gironzolava lungo la via del rum nei pressi dell'arcipelago delle Bahamas, entrò in collisione con un peschereccio. Il piroscafo naturalmente raccolse i

naufraghi: quattro uomini e un mozzo di nome Paddy. Su loro richiesta, i quattro pescatori vennero fatti sbarcare a terra, mentre il mozzo chiese ed ottenne il permesso di prendere servizio sul piroscafo. Già la seconda notte, però, il mozzo calò in mare una gomena che servi da scaletta per quattro robusti individui. Armi in pugno, essi si impadronirono del timone e del telefono. La partita era vinta. Nella sala macchine si credeva di obbedire agli ordini del capitano Jimmy, e il *Frederic B.* di Southampton entrò nel porto di Miami, dove i finanzieri la presero in consegna e affondarono in mare il carico da 180 milioni di franchi.

La via del rum, che viene controllata di continuo da circa 400 navi costiere, è però soltanto uno dei fronti su cui si svolge la lotta tra lo stato e i banditi degli alcolici. All'interno, infatti, al confine tra il Canada e gli Stati Uniti, esistono i Grandi Laghi. Lì le cose si svolgono solitamente nel modo seguente: supponiamo che i doganieri abbiano tre navi. Allora i contrabbandieri ne impiegano dodici. Bene che vada, le prime possono tenere in scacco o inseguire le quattro o cinque navi del contrabbando. Se le cose diventano pericolose, a metà strada gli inseguiti fanno marcia indietro e ritornano tranquillamente in Canada. Invece le sette o otto che restano approdano indisturbate in qualche punto delle spiagge dello stato dell'Illinois. «Ma perché le autorità doganali non impiegano dodici motolance?», ho domandato all'amico americano che mi aveva raccontato questa storia. Lui mi ha guardato sorridendo e ha risposto: «In tal caso i contrabbandieri ne impiegherebbero trentasei!» In altre parole: i guadagni di questa gente sono talmente elevati che essi non badano a spese. Tuttavia non bisogna neppure immaginarsi che, per questo motivo, la loro vita sia solo rose e fiori. Già, perché se i loro nemici fossero soltanto i doganieri, alla fin fine la cosa sarebbe anche fattibile. Invece i veri e temuti nemici sono altrove. Sono gli *hijackers*: è questo il nome dato a una sorta di banditi che traggono le scorte di alcolici, con cui fanno i loro affari, non dalle navi - come fanno invece i *bootleggers* - ma dai *bootleggers* stessi. Senza però pagarle, ma limitandosi a rubarle. Il conflitto d'interessi tra i contrabbandieri e i rapinatori - poiché in fondo si tratta di questo - ha dominato per anni e anni la famosa e famigerata malavita di Chicago. La maggior parte degli assassinii commessi in pieno giorno in questa città erano regolamenti di conti relativi ad affari privati tra queste due categorie di gentiluomini. A Chicago si svolge anche l'avventurosa storia raccontata da un giornalista americano, un certo Arthur Moss. Questi stava recandosi al Circolo della stampa quando si accorse che un gruppetto di pescatori ben curati nell'abbigliamento stava scaricando da un camion che aveva odore di mare un intero carico di piccoli squali. È vero che le pinne di pescecane sono una leccornia prelibata, ma ormai sono

piuttosto in disuso, e Mr Moss si domandò con stupore da quando in qua esse fossero così richieste da rendere necessaria quella provvista di pescecani. Mentre continuava a rifletterci su, fu colpito dalla cura con cui ciascuno dei piccoli squali veniva fatto rotolare giù dal camion lungo un asse inclinato e veniva poi accolto da mani attente. A questo punto si avvicinò al camion anche un signore dall'aria tranquilla e innocente e, malgrado la scortesia se non addirittura l'ostilità dei marinai, insistè nel voler palpare uno dei pesci da loro trattati con tanta cura. Si appurò che quel signore era un poliziotto e che all'interno di ogni pesce era nascosta una bottiglia di whisky.

È inimmaginabile quel che i *bootleggers* non hanno inventato per mettere in salvo la loro merce. Oltrepassano la frontiera travestiti da poliziotti tenendo il whisky nascosto nell'elmetto. Inscenano dei funerali solo per portare oltre frontiera l'alcool nascosto nelle bare. Portano biancheria intima di gomma che hanno riempito di liquori. Nei ristoranti fanno vendere bambole od oggetti contenenti al loro interno un boccettino di liquore. Ben presto non c'è oggetto, per innocente che sia, ombrello, macchina fotografica, forme per calzature al cui interno la polizia di dogana e infine anche gli americani non sospettino che sia nascosto del whisky. In proposito si racconta una storiella divertente ambientata in una stazione ferroviaria nei pressi di New Orleans. Dei negretti stanno passando lungo un treno fermo sul binario, e sotto i vestiti nascondono dei recipienti di diverse forme su cui è scritto a grandi lettere «tè freddo». Un viaggiatore fa un cenno, e compera al prezzo di un vestito quel recipiente, che poi abilmente nasconde. Poi un secondo recipiente, poi dieci, venti, cinquanta. «Mi raccomando, signore e signori», supplicano i negretti, «bevete il tè soltanto dopo che il treno è partito». Tutti ammiccano, si sa che cosa significhino quelle parole. Un fischio, il treno parte, in un attimo tutti i viaggiatori hanno la tazza alle labbra. Ma restano tutti con un palmo di naso, perché quello che bevono era davvero del tè.

Qualche settimana fa in America si è votato per eleggere la camera dei rappresentanti. In queste elezioni ha avuto un suo ruolo anche la *prohibition*. Le elezioni hanno evidenziato che essa ha molti oppositori. E non solo - come magari potreste pensare - fra la gente che vuole bere a volontà, ma anche fra le persone savie, sobrie e riflessive che sono contro le leggi che vengono trasgredite dalla metà di tutti gli abitanti di un paese e che trasformano gli adulti in bambini maleducati i quali fanno delle cose solo perché proibite; leggi la cui applicazione costa allo stato cifre elevatissime e il cui disprezzo costa a molti la vita. Assolutamente favorevoli al mantenimento di queste leggi sono i *bootleggers*, che si sono arricchiti grazie a esse. Noi europei, invece, che guardiamo la cosa da lontano, dovremmo domandarci se gli svedesi, i norvegesi e i belgi, che hanno combattuto

il consumo di alcolici nel loro paese in modo meno radicale e con leggi molto più blande, non abbiano ottenuto risultati migliori di quelli avuti dagli americani con la loro violenza e con il loro fanatismo.

Critica delle case editrici

Gli scrittori fanno parte di quei settori della popolazione rimasti maggiormente indietro nell'analisi della loro esperienza sociale. Si considerano l'un l'altro esclusivamente come componenti di una stessa corporazione, e la loro disponibilità a giudicare e a difendersi è, come in tutti coloro che sono orientati corporativamente, molto più sollecita verso il basso che verso l'alto. Occasionalmente sanno, sí, cavarsela in modo vantaggioso con gli editori. Però, esattamente come nella maggior parte dei casi non sanno rendersi ben conto della funzione sociale del loro scrivere, sono anche incapaci, nei loro atteggiamenti verso le case editrici, di considerare correttamente la funzione di queste ultime. Certo, ci sono anche fra gli editori quelli che guardano con ingenuità al loro mestiere e credono davvero che il loro unico compito morale sia quello di distinguere i libri buoni da quelli scadenti, e il loro unico compito professionale quello di discernere le opere di più agevole smercio da quelle più difficili da vendere. In linea di massima, tuttavia, l'editore ha un'idea molto più chiara dei destinatari dei volumi che stampa di quanto non la abbiano gli scrittori di coloro per cui scrivono. Per questo non sono alla sua altezza e non sono in grado di controllarlo. Senonché chi dovrebbe farlo altrimenti? Non si può certo prendere in considerazione il pubblico; l'attività e le scelte editoriali sono del tutto estranee al suo orizzonte. Rimarrebbero, come unica istanza, i librai, ma è inutile rivelare quanto sarebbe problematico il controllo che potrebbero esercitare, se non altro perché rimarrebbe per sua natura riservato e non gravato da responsabilità.

È evidente cosa si dovrebbe pretendere. Il fatto che non lo si possa ottenere dall'oggi al domani, e che in un sistema economico capitalistico non possa mai essere completamente raggiunto non deve comunque inibirci a dirlo. Necessario sarebbe, come premessa a tutto il resto, un rilevamento statistico dell'ammontare dei capitali investiti nel settore dell'editoria. Muovendo da questa base, la ricerca dovrebbe muoversi in due direzioni. A monte innanzi tutto, in risposta alla domanda: da dove provengono questi capitali? O in altre parole: quali capitali sono usciti dalle imprese bancarie, tessili, minerarie, tipografiche per lavorare nelle case editrici? E poi a valle: con che

cosa il capitale editoriale rifornisce il mercato librario? Inoltre sarebbe importante, combinando le due domande, riuscire a verificare quali ceti di acquirenti e quali tendenze mira a soddisfare il capitale minerario, per esempio, a differenza di quello tessile, quando si indirizza verso il settore editoriale. Senonché procurarsi le basi statistiche per questo terzo approccio risulterebbe troppo difficile perché valga la pena, per il momento, di porvi mano. Invece si dovrebbero fin da ora integrare, di tanto in tanto, i sondaggi meno attendibili degli umori del pubblico e dei rivenditori di libri con comunicazioni degli stessi editori, le quali dovrebbero contenere i dati sulle vendite e sui settori in cui avvengono le vendite dei loro principali prodotti. Poiché ogni casa editrice registra già comunque le tirature, vien da pensare che non sarebbe poi un'impresa particolarmente complessa. Di massimo interesse sarebbe inoltre un accertamento statistico del rapporto fra tiratura e costi pubblicitari; a sua volta auspicabile, ma non privo di difficoltà tecniche, sarebbe riuscire a dare un'espressione statistica al rapporto fra successo commerciale (vendite) e successo letterario (recensioni sulla stampa). Infine la richiesta più dura: calcolare le percentuali dei libri di successo e senza successo nella produzione annuale dei singoli editori e dell'editoria tedesca nel suo complesso.

L'obiezione secondo cui simili metodi non farebbero che elevare il successo a unico metro di valutazione dei libri è tanto scontata quanto sbagliata. Si sa che ci sono libri senza successo, ma di valore, conservare un posto in catalogo ai quali è non solo questione d'onore ma anche sano principio economico di un buon editore. (Alla stessa stregua i pasticceri espongono castelli di zucchero e fortilizi di canditi nelle loro vetrine pur senza aver l'intenzione di venderli). L'analisi richiesta - che si raccomanda fra l'altro anche come il modo più affidabile di impiegare il libro per scandagliare i processi della vita intellettuale della nazione - avrebbe il pregio di far piazza pulita della più diffusa e nello stesso tempo più scorretta concezione dell'editoria. Secondo questa concezione, la casa editrice sarebbe un'azienda spuria, per metà impresa di mecenatismo e per metà lotteria, con ogni nuova pubblicazione provvista di un numero e il pubblico a tenere banco; e delle eventuali vincite del giocatore, ovvero dell'editore, una parte sarebbe utilizzata per puntare su quei numeri che spiccano bensì belli e significativi, ma non escono che raramente alla pubblica roulette delle opinioni. In altre parole, la visione astratta dell'editoria: quella che guarda all'editore come a un sensale fra i singoli manoscritti da un lato e «il» pubblico dall'altro. Tuttavia si tratta di una visione profondamente sbagliata, poiché l'editore non può farsi un'idea né del valore ideale né di quello commerciale di un manoscritto nel vuoto assoluto. È invece assolutamente indispensabile per l'editore coltivare

stretti rapporti con determinati ambiti specifici - all'interno dei quali, ovviamente, non ha minimamente il bisogno di sentirsi legato a una qualche tendenza -, perché è per lui l'unico modo di mantenere quel contatto con il pubblico senza il quale è condannato a fallire.

Quanto più questo appare ovvio, tanto più sorprendente è il fatto che in Germania, dove pure opera una serie di case editrici dai tratti così marcati come Insel, Reclam, S. Fischer, Beck, Rowohlt, non è mai stata tentata una rilevazione sociologica per non parlar di un'analisi critica di questi istituti. Eppure essa soltanto consentirebbe di misurare l'abisso fra le nostre grandi case editrici e quelle iniziative private dalle scelte dilettantistiche di cui ogni anno ne scompaiono tante quante di simili si vedono poi subentrare al loro posto. Di più, s'imporrebbe la constatazione che perfino la mera soddisfazione mercantile della domanda, anche se di per sé non certo lodevole, è di gran lunga più apprezzabile di certo tronfio idealismo che inonda il mercato di libri insignificanti e vi investe capitali che sarebbe meglio impiegare per scopi non letterari.

Solo la prassi consentirebbe di comprendere bene la portata di una annuale analisi critica della politica editoriale tedesca. Una simile critica, nella quale i metri di valutazione letterari dovrebbero cedere il passo a quelli sociologici, metterebbe in luce - e sarebbe uno soltanto dei suoi aspetti - l'antinomia fra quelle che si potrebbero definire politica editoriale costruttiva e politica editoriale organica. Un editore può fondare la sua attività sulla definizione e sull'esplorazione di determinate aree di interesse, però può anche lasciare che essa si sviluppi organicamente nella fedeltà verso determinati autori o (scuole). Non sempre queste due possibilità risulteranno armonizzabili senza problemi. E questo appunto dovrebbe costituire per un editore sollecitazione a provvedere a una pianificazione e quindi a rivolgersi con determinati incarichi a determinati autori. Non che casi simili siano sconosciuti. Ma nell'epoca della razionalizzazione della produzione sia economica che intellettuale dovranno diventare la norma. Che di ciò non si colgano sintomi dipende anche, fra l'altro, dalla scarsa considerazione di cui gode presso la maggior parte delle case editrici la figura del redattore. I tempi in cui un Julius Elias, un Moritz Heimann potevano esercitare un'influenza determinante su un editore sembrano passati. Senonché gli editori hanno torto a considerare il redattore come una sorta di direttore di sala e di inflessibile stroncatore, anziché come esperto di politica editoriale, capace di stimolare la nascita di manoscritti utili, piuttosto che di vagliare quelli inutili. I redattori a loro volta hanno torto a contrapporre il loro idealismo al materialismo dell'editore invece di formulare e sostenere le loro idee in maniera tale che l'editore si trovi costretto a legarsi a loro in modo sempre più stretto anche sotto il

profilo dell'interesse economico. Forse servirà a dare un certo peso a queste brevi proposte se gli editori capiranno che i maggiori di loro possono attendersi più onore e maggiore sostegno da una critica fondata del loro operato piuttosto che dalla valutazione caso per caso dei loro prodotti o della loro correttezza.

Caspar Hauser

Oggi, tanto per cambiare un po', ho pensato di raccontarvi semplicemente una storia. Prima, però, voglio fare subito tre considerazioni. Anzitutto, essa non contiene una parola che non sia vera. In secondo luogo, è una storia avvincente sia per gli adulti che per i ragazzi, e i ragazzi la comprendono altrettanto bene degli adulti. In terzo luogo, anche se il protagonista alla fine muore, questa storia non ha un vero e proprio finale, ma ha invece il vantaggio di restare aperta. E magari un giorno ne verremo a sapere il finale tutti insieme.

Mentre inizio a raccontare, non dovete però pensare: ecco, si comincia allo stesso modo di qualunque storia illustrata per ragazzi. Infatti a cominciare a raccontare in modo tanto pacato e dettagliato non sono io, bensì il Consigliere segreto di Corte d'appello Anselm von Feuerbach, che non ha scritto il suo libro su Caspar Hauser per i ragazzi, ma lo ha destinato agli adulti. Quel libro è stato letto in tutta Europa, e come voi ascolterete - almeno così io spero - questa storia per una ventina di minuti, così l'Europa l'ha ascoltata seguendola attentamente per cinque anni, dal 1828 al 1833. Eccone l'inizio:

Il lunedì di Pentecoste a Norimberga è stato sempre un giorno in cui la maggior parte della gente, per divertirsi, cerca, una piacevole distrazione spostandosi in campagna e nelle località vicine. In quest'occasione, soprattutto se si ha una bella giornata primaverile, la città - già di per sé troppo grande in rapporto all'esiguo numero dei suoi abitanti - diventa talmente silenziosa e deserta che sarebbe da paragonare alla celebre città incantata del Sahara piuttosto che a un'operosa città di artigiani e commercianti. Allora, specialmente in certe zone pili periferiche, è facile che un fatto privato possa avere risonanza pubblica senza tuttavia cessare di essere segreto. Così avvenne il 26 maggio 1828, lunedì di pentecoste, tra le quattro e le cinque di sera. Un cittadino che risiedeva nel cosiddetto Unschlittplatz stava attardandosi davanti alla sua abitazione, per dirigersi verso il cosiddetto Neues Tor quando, guardandosi intorno, notò un giovane in abiti da contadino il cui portamento e la cui andatura erano piuttosto insoliti: avanzava a fatica come un ubriaco, senza riuscire a stare ben eretto né a tenere sotto controllo i propri piedi. Il signore di cui sopra

si avvicinò allo sconosciuto, il quale gli porse una lettera che recava scritto: «All'Illustrissimo signor capitano di cavalleria presso il 4° squadrone del VI reggimento dei *chevaux-léger* di Norimberga». A questo punto devo interrompere il racconto non solo per spiegare che un reggimento di *chevaux-léger*, ovvero di cavalleggeri, è quello che oggi chiamiamo un reggimento di cavalleria, ma anche per dirvi che questa parola francese era scritta in modo errato, così come si pronuncia. Questo particolare ha la sua importanza. Infatti, voi dovete immaginarvi anche l'ortografia della lettera che Caspar Hauser aveva con sé e che fra poco vi leggerò. Quando avrete sentito il contenuto di quella lettera potrete immaginare facilmente come mai il capitano di cavalleria non abbia trattenuto a lungo quel giovane, ma abbia invece cercato di sbarazzarsene nel modo più sbrigativo possibile, che era quello di interpellare la polizia. Voi sapete che, quando ci si rivolge alla polizia per segnalare qualche episodio, la prima procedura è quella di aprire una pratica. E nel momento in cui il capitano di cavalleria consegnò alla polizia Caspar Hauser, di cui non sapeva assolutamente cosa fare, si avviarono le prime pratiche dell'immane fascicolo intestato a «Caspar Hauser» e che è attualmente conservato in 49 volumi nell'Archivio di Stato di Monaco. Da loro si apprende chiaramente che Caspar Hauser arrivò a Norimberga come un individuo privo di senno e completamente inselvatichito il cui lessico consisteva in non più di una cinquantina di parole; non comprendeva nulla di ciò che gli si diceva, ma per tutte le domande rivoltegli conosceva soltanto due risposte: *Reuta wom* e *Woas nit*¹. Ma da dove gli viene il suo nome di «Caspar Hauser»? È accaduto in modo piuttosto strano. Quando dal suo capitano di cavalleria fu condotto al posto di polizia, la maggior parte delle guardie non seppero se considerarlo un debole di mente o un selvaggio. Tutti comunque convennero sul fatto che in quel ragazzo era possibilissimo che si nascondesse un astuto impostore. E quest'opinione appariva a prima vista piuttosto probabile per la seguente circostanza. Si pensò infatti di cercare di appurare se per caso lui sapesse scrivere, e allora gli si diedero penna e calamaio, gli si mise davanti un foglio di carta e gli si chiese di scrivere. Lui parve felice di farlo, prese con grande destrezza la penna fra le dita e, tra la sorpresa generale degli astanti, scrisse a caratteri leggibili e fermi il nome: *Caspar Hauser*. A quel punto fu sollecitato ad apporvi anche il nome del luogo da cui proveniva. Ma a tale riguardo non fece altro che prorompere nel suo *Reuta worn* e *Woas nit*.

Ciò che non riuscì allora a quei solerti gendarmi non è finora riuscito a nessun altro; nessuno è riuscito a sapere quale fosse la provenienza di Caspar Hauser. Ma ciò che allora si bisbigliò come prima ipotesi nel posto di polizia, e cioè che quel ragazzo fosse

probabilmente un furbo matricolato, ha trovato credito fino a oggi sia come diceria che come convinzione. Udrete fra poco anche altri elementi molto curiosi che sembrano confortare tale ipotesi. Comunque sia, in quanto narratore, non voglio tacervi che la ritengo falsa. L'impostura con cui questa storia si è avviata va ricercata non nel ragazzo in sé, ma in un luogo completamente diverso. È arrivato il momento di leggervi, a questo proposito, la lettera che Caspar Hauser aveva con sé arrivando a Norimberga:

«Illustrissimo signor capitano di cavalleria! Le mando un ragazzo che ha chiesto di poter servire fedelmente il proprio re. Questo ragazzo mi è stato rimesso - vale a dire affidato, appioppato di nascosto - il 7 ottobre 1812, e io stesso, che sono un povero bracciante, ho già dieci figlioli e fatico abbastanza per tirare avanti; non sono riuscito a sapere l'identità di sua madre. Non ho neanche protestato davanti al tribunale per il fatto che il ragazzo mi fosse stato affidato, ho pensato che dovevo considerarlo come uno dei miei figli; l'ho educato cristianamente e, dal 1812 in poi, non gli ho permesso di fare un passo fuori casa senza che la gente sapesse dove era stato allevato, ma lui stesso ignora il nome della mia casa e dove essa si trovi. Lei può domandarglielo, ma lui non saprà dirglielo. Carissimo signor capitano di cavalleria, Lei non deve rimproverargli di non sapere in quale luogo io mi trovi, io l'ho condotto via nel cuore della notte, lui non saprà più come tornare a casa. E non ha neppure un soldo con sé perché non ne ho neppure io. Se Lei non se lo tiene deve ammazzarlo oppure appenderlo al camino».

Questa lettera era accompagnata da un biglietto contenente alcune frasi non in tedesco (come nella lettera stessa), ma in latino, per di più su carta differente. E la grafia, come ben si poteva notare, era completamente diversa. Doveva essere la lettera che la madre aveva stilato al momento in cui, 16 anni prima, aveva abbandonato il bambino. Vi si diceva che lei era una ragazza povera la quale non era in grado di sostentare il bambino, che il padre apparteneva al Reggimento degli *chevaux-légers* di Norimberga e che anche il bambino avrebbe dovuto essere inviato al medesimo reggimento una volta compiuti i 17 anni. Tuttavia (e qui ci si imbatte per la prima volta chiaramente nell'imbroglione presente in questa vicenda avventurosa) le analisi chimiche rivelarono che le due lettere - sia quella che doveva essere stata scritta nel 1828 dal bracciante, sia quella del 1812 dovuta probabilmente alla madre - erano scritte con lo stesso inchiostro. Potete perciò immaginare che, ben presto, non si ritenne autentica né l'una né l'altra e che non si credette né al sedicente bracciante né alla sedicente ragazza povera.

Nel frattempo Caspar Hauser venne per prima cosa rinchiuso nel carcere di Norimberga, dove fu tenuto non tanto come recluso, quanto

piuttosto come una curiosità destinata a divenire uno dei poli d'attrazione per i turisti in città. Tra i molti nobili sospinti a Norimberga dall'interesse per quel caso straordinario ci fu anche il Consigliere segreto di Corte d'appello Anselm von Feuerbach, che conobbe proprio allora Caspar Hauser, su cui alcuni anni dopo scrisse il libro di cui poc'anzi vi ho letto l'inizio. Fu lui a dare ora la svolta decisiva alla vicenda. Fu proprio lui infatti il primo a non guardare Caspar Hauser in modo superficiale, ma a studiarlo con il più profondo interesse. In particolare si accorse ben presto che il disorientamento, la stupidità e l'ignoranza del ragazzo erano in stridente contrasto con le sue straordinarie doti naturali e con il suo carattere nobile. Questa particolare natura ed eccellenza delle sue attitudini, ma anche certe connotazioni esteriori quali ad esempio il fatto che il ragazzo recasse i segni evidenti di una vaccinazione (a quell'epoca soltanto le famiglie più aristocratiche facevano vaccinare i propri bambini), indussero Feuerbach a ritenere, per primo, che il misterioso trovatello fosse figlio di una famiglia di nobilissimi natali il quale doveva essere stato criminosamente fatto sparire dal parentado, che voleva fargli perdere il diritto alla successione. A questo proposito, Feuerbach pensò alla famiglia del granduca di Baden. Supposizioni del genere si poterono leggere, sia pure in forma velata, persino nei giornali dell'epoca. Esse accrebbero l'interesse del pubblico per quest'uomo, e si può immaginare quanto tutto questo dovette inquietare coloro che avevano magari sperato che Caspar Hauser, sarebbe sparito senza lasciar tracce, in qualche ospizio o ricovero di Norimberga. Le cose andarono in modo completamente diverso. Feuerbach, che al riguardo aveva voce in capitolo in quanto alto funzionario statale, fece in modo che il ragazzo arrivasse in un ambiente in cui venisse soddisfatto il suo desiderio di apprendere ridestatosi ormai con enorme fervore. E Caspar Hauser venne accolto come un figlio nella famiglia del professor Daumer di Norimberga. Quest'ultimo era indubbiamente un uomo di nobili sentimenti, ma molto eccentrico. Ci ha lasciato non solo un voluminoso libro su Caspar Hauser, ma anche un'intera biblioteca piena di opere strambe sulla saggezza orientale, sui segreti della natura, sulle cure miracolose e sul magnetismo. Deve aver fatto tentativi in questa direzione con lo stesso Caspar Hauser, naturalmente in maniera molto riguardosa e con spirito umanitario; e, stando alle descrizioni dell'autore, nel periodo che il trovatello trascorse in casa Daumer, quest'ultimo dev'essere stato un tutore dotato di straordinaria delicatezza e sensibilità, di lucidità, di semplicità e di purezza d'intenti. Comunque sia, Caspar Hauser fece enormi progressi e ben presto fu in grado di intraprendere il tentativo di descrivere da solo la propria vita. E in tale occasione emerse ciò che finora sappiamo del periodo precedente alla sua

apparizione a Norimberga. Pare che abbia trascorso parecchi anni in una segreta sotto terra senza vedere né la luce né essere vivente alcuno, che i suoi unici compagni fossero due cavallucci e un cane di legno e che i suoi unici alimenti fossero pane e acqua. Inoltre sembra che solo poco prima di venire fatto uscire da quella prigione, uno sconosciuto si sia messo in contatto con lui, sia entrato nella segreta (restando però alle sue spalle, in modo da non essere visto in faccia) e gli abbia guidato la mano per insegnargli a scrivere. È chiaro che questi racconti, per di più redatti in un tedesco sgrammaticato, suscitarono enormi perplessità. Tuttavia risultavano evidenti alcune stranezze: il fatto che Caspar Hauser, nei suoi primi mesi trascorsi a Norimberga, fosse in grado di ingerire soltanto pane e acqua, senza riuscire ad assumere altro cibo, neppure il latte, è attestato al pari del fatto che riuscisse a vedere al buio. I giornali non tralasciarono di riferire che Caspar Hauser stava iniziando a descrivere la propria vita. Il che stava per essergli fatale già allora. Infatti, qualche tempo dopo che la cosa era stata divulgata, fu ritrovato privo di sensi nello scantinato di casa Daumer, immerso in una pozza del sangue che gli usciva da una ferita alla fronte. Caspar riferì di essere stato colpito con una scure da uno sconosciuto mentre si trovava in uno sgabuzzino situato nel sottoscala. Lo sconosciuto non fu mai identificato. Ma pare che tre o quattro giorni dopo quella vicenda un individuo vestito con eleganza si sia avvicinato - poco lontano dalle porte della città - a una donna del luogo per informarsi minuziosamente da lei se il ferito Hauser fosse morto o ancora in vita. Pare che questi sia quindi andato assieme alla donna fino alla porta della città su cui era affisso un comunicato della polizia relativo al ferimento di Caspar Hauser e, dopo averlo letto, senza metter piede in città, si sia di nuovo allontanato in modo alquanto sospetto.

A questo punto, se avessimo il tempo che non solo a me ma spero anche a voi piacerebbe avere a disposizione, potrei farvi conoscere un altro strano personaggio emerso a questo punto nella vita di Caspar Hauser, ossia un distinto signore che lo adottò. Ma come siano effettivamente andate le cose non possiamo indagarlo ora. Ci basta ricordare che ci si volle preoccupare maggiormente dell'incolumità fisica di Hauser, e da Norimberga lo si trasferì ad Ansbach, dove lo stesso Anselm von Feuerbach ricopriva la carica di presidente del tribunale. Si era nel 1831. Caspar Hauser visse ancora due anni; venne assassinato nel 1833. In che modo, ve lo racconterò proprio alla fine. Nel frattempo in lui si era verificata una grande trasformazione. Se a Norimberga le sue capacità intellettuali si erano sviluppate velocemente e le sue qualità si erano rivelate molto nobili, dopo qualche tempo tutt'a un tratto la sua personalità subì un tale appannamento che i suoi progressi mentali si arrestarono, sicché

infine, al termine della sua vita (che non superò i 31 anni), Hauser pare fosse un tipo piuttosto apatico e per nulla superiore alla media, il quale si guadagnava da vivere come cancelliere di tribunale e con lavori di rilegatoria in cui era molto abile, senza peraltro distinguersi né per un particolare zelo né per un particolare amore della verità.

Quand'ecco che, una mattina di dicembre del 1833, un uomo gli si accostò per strada dicendogli le parole seguenti: «Ho una richiesta da parte del signor giardiniere di corte: Lei vorrà gentilmente vedere questo pomeriggio il pozzo artesiano del parco? Se sí, alla tale e tale ora...» Caspar Hauser comparve nel giardino di corte verso le quattro. Nei pressi del pozzo artesiano non c'era anima viva; lui proseguì per un centinaio di passi nella direzione abituale. Allora dai cespugli sbucò un uomo che gli porse una borsa viola dicendogli: «Le regalo questa borsa!» Caspar Hauser l'aveva appena toccata quando avvertì di essere stato pugnalato; l'uomo si dileguò; Caspar lasciò cadere la borsa e si trascinò fino a casa. Ma la ferita era mortale. Morì tre giorni dopo. Prima potè essere ancora interrogato. Se quello sconosciuto fosse lo stesso individuo che aveva tentato di ucciderlo quattro anni prima a Norimberga è cosa rimasta oscura come tutte le altre. E ci furono addirittura delle persone che sostenevano che quella pugnalata se la fosse data lo stesso Caspar Hauser. La borsa, comunque, venne ritrovata e si rivelò piuttosto sorprendente. Infatti non conteneva altro che un foglio ripiegato su cui comparivano - in scrittura a specchio - le seguenti parole: «Hauser vi potrà raccontare perfettamente che aspetto io abbia e da dove io provenga. Per risparmiare la fatica ad Hauser voglio dirvi io stesso quale sia la mia provenienza. Vengo dal confine bavarese. Voglio dirvi persino il mio nome». A questo punto compaiono però soltanto tre lettere in maiuscolo: M L O.

Vi ho già detto che sulla vicenda di Caspar Hauser esistono nell'Archivio di Stato di Monaco ben 49 volumi di incartamenti. Il re Ludwig I di Baviera, che mostrò grande interesse per la vicenda, pare li abbia letti uno a uno. E dopo di lui fu la volta di molti studiosi. La questione se Caspar Hauser fosse o no un principe del Baden non è mai stata chiarita. Ogni anno esce questo o quel libro in cui si sostiene che ormai il mistero è stato risolto. Possiamo scommettere 100 a 1 che anche quando voi sarete adulti continuerà a esserci gente affascinata da questa storia. Se vi capiterà tra le mani un libro del genere può darsi allora che lo leggerete per vedere se contiene quella soluzione che la nostra trasmissione radiofonica non è riuscita a offrirvi.

Memorandum sul periodico «Krisis und Kritik»

Il periodico così intitolato dovrebbe uscire mensilmente, ma senza vincolarsi a scadenze rigide. Così procedendo si eviterà da un lato di lavorare superficialmente e frettolosamente, dall'altro sarà lasciata aperta la possibilità, in determinate circostanze, di pronunciarsi prontamente su spunti d'attualità, a prescindere dalla cadenza mensile.

Tre o quattro volte all'anno il periodico sarà accompagnato da un supplemento all'edizione corrente. I supplementi serviranno a riassumere quelle basi critiche e teoriche del lavoro collettivo che, ovviamente, nel succedersi delle pubblicazioni mensili, si potranno sviluppare solo gradualmente e per caute approssimazioni.

Prima di tutto ecco alcune indicazioni programmatiche relative al periodico corrente:

Esso ha carattere politico. Vale a dire che la sua attività critica è ancorata alla chiara consapevolezza della situazione di fondo in cui si trova la società di oggi. Si colloca sul terreno della lotta di classe. Tuttavia il periodico non ha alcun carattere politico-partitico. In particolare non è un foglio proletario, un organo del proletariato. Si attribuisce piuttosto il ruolo, finora scoperto, di organo in cui l'intelligenza borghese si dà conto delle sole istanze e concezioni che possono consentirle, date le attuali circostanze, una produzione incisiva gravida di conseguenze, in contrasto con quella consueta, arbitraria e priva di effetti concreti.

Poiché il periodico deve ancora elaborare i propri fondamenti, non può, in linea di massima, basarsi su alcuna autorità. Dovrà piuttosto cercarsi i suoi collaboratori fra gli intellettuali borghesi nel senso più ampio, nella misura in cui siano cioè specialisti in un qualche ambito e si siano dimostrati incorruttibili nel loro comportamento. In questo senso, ecco un elenco provvisorio di alcuni collaboratori:

Benjamin
Hans Borchardt
Behne
Brentano
Brecht
Döblin

Dudow
Eisler
Franzen
Giedion
Gross
Hindemith
Ihering
Kracauer
Korsch
Kurella
Hermann Kantorowicz
Lukács
Hannes
Meyer
Marcuse
Musil
Piscator
Reger
Reich
Sternberg
Weill
Wiesengrund

Taluni dei menzionati saranno di caso in caso chiamati quali referenti redazionali per la critica letteraria, la filosofia, la sociologia, l'architettura, la musica, ecc.

Questo per quanto riguarda il periodico programmatico. Il compito dei supplementi è invece il seguente:

Devono costituire, indipendentemente dall'attualità ma in strettissimo raccordo con i contributi presenti nel periodico corrente, una raccolta di tesi vincolanti per i collaboratori dei numeri successivi della rivista. Vale a dire: è bensì consentito ai collaboratori del periodico corrente di esercitare una critica fondata ad alcuni di questi principî che ritenessero eventualmente di dover respingere, ma non di ignorare questi principî nei loro contributi. Il comitato di redazione dei supplementi non ha bisogno di essere sempre d'accordo all'unanimità con i principî ovvero articoli che esso stesso pubblica o di cui consente la pubblicazione nel periodico; per questo è indispensabile che tutte le tesi ovvero elaborati che compariranno nei supplementi siano firmati da quel componente o da quei componenti del comitato di redazione supremo che li abbiano scritti ovvero che li abbiano approvati e condivisi. Ambizione di tutti gli autori dovrebbe essere quella di vedere accolta nei supplementi almeno una tesi di ognuno dei loro contributi al periodico corrente.

L'inizio del lavoro per il periodico dovrebbe cominciare con l'invio ai collaboratori presi in considerazione di una serie di domande (il cui tenore sarà a suo tempo precisato) le risposte alle quali, nei limiti in cui sembreranno interessanti, saranno pubblicate nel periodico

corrente, e in parte selezionate anche per apparire nel primo supplemento che dovrebbe essere allegato al primo numero. Le domande dovrebbero avere il carattere di un'intervista riferita alla posizione teorica dei collaboratori sulle questioni relative al loro ambito specialistico.

Tesi sul periodico «Krisis und Kritik»

Alcune considerazioni sulle basi teoriche.

Anziché sviluppare una successione sistematica, è preferibile dare loro la forma più efficace di tesi:

Prima tesi. Ogni pensiero diverso da quello realizzabile in una società è da demolire. Spiegazione: la verità non si può accertare con le divagazioni, né mediante la raccolta e la somma dell'ipotizzabile, né soprattutto mediante una successione a casaccio di illazioni. Occorre invece, a ogni tappa e su ogni punto, confrontare e riconfrontare con la realtà.

Seconda tesi. Occorre rompere con il pregiudizio che un pensiero legato all'oggi sia per effetto di questo legame incompleto. Non sono le esigenze formali di elaborazione del pensiero - presa in esame di tutti i punti di vista, analisi di tutte le obiezioni, difesa di tutte le conseguenze - a condurre all'autentica, vale a dire fruttuosa completezza. Quest'autentica completezza è semmai garantita dall'aggancio il più stretto possibile alla realtà sociale. Pensiero completo significa: un pensiero che sia socialmente ricco di conseguenze. E più precisamente ricco di conseguenze in relazione sia alla vita che anche al pensiero stesso. Di qui scaturisce la...

Terza tesi. Occorre snellire il pensiero, e deve essere ammesso solo ciò che è socialmente realizzabile. Brecht dice: almeno da quando l'uomo non ha più bisogno di pensare da solo, non può più pensare da solo. Per approdare tuttavia a un pensiero sociale efficace, deve rinunciare alla falsa e complicante ricchezza, vale a dire alla ricchezza di valutazioni private, punti di vista, concezioni personali, in breve alla ricchezza di opinioni. Ci imbattiamo qui esattamente nella stessa lotta contro l'opinione, contro la *doxa* e nell'interesse della verità che Socrate combatteva duemila anni fa.

Quarta tesi. Le opinioni sono libere, nel senso che la società non tenta di imporre al singolo determinate opinioni, ma dichiara una volta per tutte la sua totale indifferenza verso i punti di vista e le convinzioni private. La loro pretesa di cosiddetta correttezza non è neppure verificata. L'unica cosa di cui la comunità s'interessa è la loro utilizzabilità.

Vecchia e nuova grafologia

La grafologia scientifica conta oggi più di trent'anni. Può essere definita senz'altro, anche se con qualche riserva, una creazione tedesca, e il suo anno di nascita può essere indicato nel 1897 quando fu fondata a Monaco di Baviera la Società tedesca di grafologia. È abbastanza sorprendente che il mondo scientifico accademico si mostri tuttora diffidente nei confronti di questa tecnica che pure, per tre decenni, ha dato prove precise dell'esattezza dei suoi principî. A tutt'oggi non c'è università tedesca in cui vi sia una cattedra di interpretazione della grafia. Vale dunque la pena di registrare che adesso almeno una delle libere università - la Scuola superiore Lessing di Berlino - ha deciso di dotarsi di un istituto centrale di grafologia scientifica (diretto da Anja Mendelssohn). Anche all'estero si è evidentemente ravvisato in questo fatto una pietra miliare nella storia della grafologia. Certo è che il più anziano esponente vivente di questa scienza, J. Crépieux-Jamin, si è mosso da Rouen per partecipare all'inaugurazione dell'istituto. Si è così avuto modo di conoscere in lui un anziano, un po' spaesato signore che potrebbe a prima vista passare benissimo per un medico. E precisamente più per un importante medico praticante che per uno studioso innovatore della sua disciplina. Che è poi anche un modo per definire di fatto la posizione di Crépieux-Jamin e dei suoi allievi nella grafologia. Egli ha assunto l'eredità del suo maestro Michon, autore nel 1872 di quel *Misteri della scrittura* in cui comparve per la prima volta il concetto di grafologia. Ciò che entrambi, maestro e allievo, hanno in comune, sono un'acuta percezione delle scritture e una grande dose di sano buon senso comune unita a perspicacia combinatoria. Tutto ciò si è riversato con profitto nelle loro analisi, che corrispondono tuttavia più alle esigenze della vita pratica che a quelle di una caratterologia scientifica, i postulati della quale sono stati formulati per la prima volta da Ludwig Klages nei suoi fondamentali scritti *Principî della caratterologia* e *La scrittura e il carattere*. Klages avversa la cosiddetta «dottrina dei segni» della scuola francese, la quale connette le qualità caratteriali alla presenza di certi precisi segni grafici che pone come modelli alla base delle sue interpretazioni. Klages spiega invece la grafia, per principio, come gesto, come movimento espressivo. In lui

non si parla mai di determinati segni, ma solo di connotati generali della scrittura, che non sono limitati a una qualche particolare forma di certe lettere. Un ruolo particolare vi assume l'analisi del cosiddetto «livello formale», un modo d'osservazione all'occhio del quale tutte le caratteristiche di una grafia sono per principio interpretabili doppiamente, in senso positivo o negativo: soltanto il livello formale della grafia indica a quale delle due interpretazioni si debba di caso in caso ricorrere.

La storia della più recente grafologia tedesca è connotata essenzialmente dal confronto polemico con le teorie di Klages, confutate in due punti specifici. Robert Saudek ha criticato la mancanza di precisione nei reperti grafico-fisiologici in Klages, nonché il suo arbitrario limitarsi alla grafia tedesca. Egli mira a una grafologia differenziata delle diverse grafie nazionali sulla base di osservazioni esattamente misurabili dei movimenti nella scrittura. Mentre nel caso di Saudek i problemi caratteriologici passano in secondo piano, essi sono invece al centro dell'attenzione di una seconda corrente che proprio in questo periodo è impegnata ad avviare un confronto con Klages. Confuta la definizione di grafia come movimento espressivo. Max Pulver e Anja Mendelssohn, che ne sono i maggiori rappresentanti, cercano di aprire la strada verso un'interpretazione «ideografica» della scrittura, vale a dire verso una grafologia che miri a interpretare gli elementi inconsciamente pittorici, le inconsapevoli fantasie figurative che la grafia contiene. Se sullo sfondo della grafologia di Klages c'è la filosofia esistenziale della scuola di George, e di quella di Saudek la psicofisica di Wundt, nell'impegno di Pulver non si può non cogliere l'influsso della dottrina freudiana dell'inconscio.

Chichleuchlauchra

A proposito di un sillabario

Senza tirarla troppo per le lunghe: il nostro titolo non è preso dal nuovo abbecedario, ma da uno di quelli vecchi. Con queste mostruosità fonetiche, infatti, i sillabari del XVI e XVII secolo tentavano di muovere all'assalto dei bambini. Perché? Se si va al fondo della questione, si può salutare con gioia il fatto che ai «grandi» non è mai mancato un pretesto pedagogico per mettersi in posa davanti ai bambini con stramberie e stravaganze sempre diverse. Leggiamo: «Xakbak», «zauzezizau», oppure «spisplospruspla», e non avevamo bisogno di incappare - sempre restando in tono - in parole da abbecedario quali Hradcâny, Jekutiel o Nabucodonosor per riconoscere che sono gocce della schiuma degli alessandrini di Hofmannswaldau o di Lohenstein, smarritisi nei sillabari dell'epoca. Ma i pedanti del secolo, sotto le loro parrucche, li avevano di certo architettati con spirito completamente diverso. Devono essersi detti che cose di tal genere erano utili, e che lí i bambini non potevano imbrogliare e tirare soltanto a indovinare, invece di leggere. All'idea che imparare a leggere è, in buona parte, proprio imparare a indovinare neppure i pedagoghi più zelanti di allora seppero arrivare. Infatti, finché ogni lezione restava convogliata intorno allo spirituale, essi attinsero sempre al versante del sapere, in una certa misura in Dio. E nulla è più curioso e commovente dei passi incerti con cui essi in un primo tempo tentarono di avvicinarsi al mondo dei bambini. Non tutti seppero seguire il suggerimento di Erasmo da Rotterdam e, come un maestro di scuola, far ingoiare ai propri bambini un alfabeto di pasta frolla, nel dovuto ordine di lettere. Altri inventarono lotterie di lettere, dadi con le lettere e giochi simili. In breve, quella di trovare soluzioni divertenti per il sillabario è un'idea antica, e il tentativo più recente e radicale, che è il sillabario della Seidmann-Freud pubblicato postumo, rientra anch'esso nella tradizione pedagogica.

Ma se c'è qualcosa che distingue questo libro elementare da tutti quelli finora apparsi è la rara fusione dello spirito più profondo con la mano più leggera. Essa ha reso possibile impiegare in senso addirittura dialettico le inclinazioni infantili al servizio della scrittura. Alla base del testo ci fu la trovata straordinaria di unire insieme il sillabario e il

quaderno per scrivere. Nel bambino che sistema i suoi esercizi di scrittura e di calcolo tra queste due copertine si desteranno fiducia in sé e sicurezza. Ovviamente è facile obiettare: ma qui non c'è spazio! E in effetti non è possibile imparare a scrivere nello spazio lasciato dal libro, per quanto ampio lo si sia mantenuto. Ma con quanta intelligenza tutto ciò viene concepito! Paragonati alla desolazione paralizzante dei quaderni per scrivere che, all'inizio delle righe, e spesso soltanto delle pagine, recano l'indicazione che svetta come la guglia di un campanile dal deserto di neve, e dalla quale la viandante mano infantile esercitandosi si deve sempre più allontanare, questi fogli rappresentano regioni densamente popolate di lettere, e la tentazione di viaggiare - con la matita - da una stazione all'altra sorgerebbe anche senza l'invito: «Riempi queste linee con le nuove lettere». Questi fogli sono così pochi che il bambino esce dal libro molto in fretta. E in tal modo si attua uno degli intenti principali dell'autrice. Perché lei ritiene importante conformare il libro all'intera industriosità dei bambini. È una piccola enciclopedia del suo essere, nella quale matite colorate e posta infantile, giochi di movimento e raccolte di fiori trovano pieno riconoscimento sotto forma di figure da dipingere, buste, «ginnastica della scrittura» e rubriche di vocaboli. Persino le cattive maniere. I bambini amano scarabocchiare nei libri. L'autrice fa tesoro di questo principio con la proposta: «In questo racconto colora: tutte le R in rosso, tutte le S in nero, tutte le G in giallo, tutte le E in blu». Il bianco e nero non ha l'ultima parola quasi in nessuna pagina, e non esiste libro di lettura in cui le lettere debbano fare anticamera così a lungo prima di far la reciproca conoscenza nelle parole.

«Parole che cominciano per A, parole che cominciano per E...», richiede questo libro già nelle prime pagine. Esso però richiede non di essere letto o scritto, ma semplicemente disegnato. Così come ha detto Goethe, - se non erro - di Lichtenberg, che dove faceva una battuta era nascosto un problema, si può affermare del gioco infantile: dove i bambini giocano è sepolto un segreto. Per un caso mi balzò agli occhi quanto qui è celato. Fu nella forma di un disegno infantile; un disegno che raffigurava un'auto. Esso era nato proprio mentre il bambino di 5 o 6 anni da cui proveniva aveva dovuto imparare le sillabe. Gli era stato detto che «auto» inizia per A. E che cosa capitò? L'auto da lui disegnata e che avevo sotto gli occhi iniziava davvero con una A. La soluzione - ma per il bambino qui non sussisteva alcun problema - era l'uovo di Colombo. L'auto era disegnata frontalmente. Il radiatore, con vista sulle ruote anteriori, offriva i contorni, la parte finale del radiatore in basso verso la linea trasversale della A: in tal modo la A mi si profilò sotto forma di un'auto, e l'auto sotto forma di una A. Se l'autrice vuole far sviluppare in questo modo il piacere di scrivere

partendo dal piacere di disegnare, allora si trova in un terreno antico oltre che solido. Già settant'anni fa il bravissimo Karl Vogel propose di iniziare le lezioni di scrittura con il disegno di una casa o di una ruota, per poi alla fine spiegare ai *ragazzi* che una casa o una ruota di questo genere si possono anche scrivere.

Gli storici dell'arte parlano volentieri della «grafia» dei grafici. È un'espressione così abusata che, oltretutto, nell'oggetto coglie più il lato ripetitivo che non quanto esso ha di originario. La grafologia più recente ha però rovesciato questa locuzione. Ed è sorprendente quel che ne derivò. «È provato - scrive Anja Mendelssohn nel suo libro *Der Mensch in der Handschrift* [L'uomo nella grafia] - che la nostra scrittura sillabica deriva da una scrittura figurata. Tutte le nostre lettere alfabetiche erano figure, e in alcune di esse la figura originaria è ancora facilmente riconoscibile. Non è difficile spiegare a un bambino che la P indica un uomo con una testa, o che la O è un occhio... Il bambino capisce anche facilmente che la H e la E raffigurano una siepe, ed egli arricchisce la E persino del quarto segno trasversale che essa un tempo possedeva e che ha poi perduto solo nel primissimo periodo della grafia greca». I sillabari del XVII secolo sono andati piuttosto avanti in direzione di questo biomorfismo delle lettere: superare con ingegnosità l'abisso tra cosa e segno fu un compito che dovette esercitare il fascino più terribile sull'uomo dell'epoca barocca. Tilman Olearius, nel suo sillabario *Die deutsche Sprachkunst* [Dell'arte tedesca del linguaggio] affianca a tutte le lettere la loro forma, rappresentata o da figure organiche o da oggetti di uso comune. Se a ciò si aggiunge che nella maggior parte dei casi a questi oggetti sono state unite anche le lettere iniziali da essi rappresentate, ci si può fare un'idea della soffocante aria viziata di questi sillabari. Questo metodo assunse forme grottesche - lo si chiamava *alphabeticum lusu* - nei sillabari successivi attorno alla metà del secolo. Quando ad esempio in onore della W confluiscono in una sola figura la schiena denudata dello scolaro punito, che con le sue linee imita le lettere, e la bocca spalancata per il dolore, che si lascia sfuggire un lamento. Una varietà intelligente e piacevole di questo biomorfismo antiquato è presente ora nel nuovo sillabario. Infatti già nella seconda pagina questo offre una serie di oggetti abbozzati con tratti semplicissimi: un recinto, un'automobile, un inaffiatoio, una scala, un tetto, e così via. Di base i tratti di tali disegni sono in nero. Ognuno di essi ha però una parte in risalto, contrassegnata da soprarrighe rosse. Queste parti superiori formano le iniziali dell'alfabeto, dimodoché le 26 figurine costituiscono le lettere. Si capisce da sé che qui i divertimenti fonetici dei vecchi sillabari sono rimasti in disparte.

Un altro foglio. Qualche adulto lo scorrerà senza rendersi conto di cosa esso può significare nella stanza di un bambino o in un'aula

scolastica. Sarebbe accaduto lo stesso anche a me; soltanto che io sono stato condotto sulla buona strada dalla mano di un dodicenne. Il quale fu colpito dai quattordici bambini che, maschi e femmine alternati, con due nomi tipici rappresentavano sette paesi europei. Accanto, in rosso, la scritta: «Francia», «Olanda», «Svezia», eccetera. Il ragazzo protestò, lo trovò falso, si appellò al programma didattico: «Il mondo fa parte del programma della prima media». In realtà, che cosa stanno a fare i nomi dei paesi europei in terza elementare? Ma può un sillabario procedere radicalmente senza intaccare profondamente l'insegnamento elementare tradizionale? Qualsiasi perfezionamento in questo campo, in effetti, avviene in senso enciclopedico. È sorto dalla ristrettezza, allorquando la meta dell'insegnamento erano le ultime pagine col catechismo, ed aspira all'enciclopedico da quando nell'Illuminismo sorse l'insegnamento dimostrativo, per poi scomparire verso la metà del secolo scorso con la lezione di lettura. Anche la geografia deve trovar posto nel sillabario. E nulla è più errato dell'attendarsi tutto dal procedere coi metodi della «dimostrazione» e così di trasformare in maestra del bambino la semplice vicinanza, la patria e cose simili. «America» è per il bambino di Berlino una parola nota e utile almeno quanto «Potsdam»; e gli importa di questa parola più di quanto non si pensi. Il fatto che la intenda come la terra più remota non impedisce alla fantasia di sentirvisi a suo agio in maniera creativa. Ho conosciuto un bambino in casa del quale si parlava molto di calcografie. Sapeva benissimo che cos'erano. Se però glielo si chiedeva, infilava la testa tra le gambe della sedia.

Questo sillabario si conclude con un'«Avvertenza per gli adulti». Si tratta di annotazioni intelligenti; di certo, le formulazioni più avanzate che oggi si possano dedicare all'argomento. «Questo è uno dei principi più importanti del metodo educativo qui presentato: tale metodo non è finalizzato all'«acquisizione» o al «dominio» di un determinato compito - questo tipo di apprendimento è proprio unicamente dell'adulto -, bensì rende ragione alla natura del bambino, per il quale l'apprendimento, come ogni altra cosa, significa per natura una grande avventura... La vecchia scuola costringe soltanto a una corsa incessante verso mete, a una lotta reciproca per «sapere» ciò che pretende l'adulto onnipotente. In questo modo, però si sbarrano le porte al sapere reale». Che cosa si intenda per «sapere reale» è evidentissimo dal contesto. È l'esercizio inconscio attraverso il gioco, i cui successi in questo caso si dimostreranno superiori a quello cosciente e su comando. L'irrompere deciso del gioco nel mezzo dell'insegnamento elementare, indipendentemente da tutti i tentativi precedenti, non è stato possibile prima che se ne applicassero le premesse scientifiche, nella veste della dottrina freudiana dell'inconscio e di quella klagesiana della volontà come meccanismo

inibente che provoca il suo contrario. Significherebbe però fare un uso superficiale di questo coraggioso esibirsi delle lettere all'impulso del gioco se non si volesse considerare contemporaneamente il rovescio della medaglia.

Quando un bambino avrà finito di leggere questo sillabario - è detto nella postfazione - sarà stato avviato a leggere e a scrivere «in un certo senso con l'inganno». Senza intenzione, ma in modo tanto più vincolante, queste parole caratterizzano con esattezza la problematicità estrema che contrassegna ormai la nostra formazione. Dappertutto la mano libera e sciolta si accinge a vincerla su quella seria e pesante. Ma non è facile dire quanto, in questo campo, quella scioltezza sia debolezza, e quanto di quella libertà sia imbarazzo. Non già i progressi della scienza sono stati l'impulso più potente di questa pedagogia radicale, bensì il tramonto dell'autorità. E se tutti i progressi dell'umanità e la sanità dell'insegnamento possano risarcire della perdita della sua grande solidarietà con l'oggetto - al principio le lettere, più tardi la scienza -, se il *Chichleuchlauchra* non abbia il suo senso è una questione che questo libro, proprio nella serietà e nella franchezza del suo impianto, presenta meglio di qualsiasi altro testo più limitato. Organizzare l'ammaestramento collettivo senza autorità non avrà mai successo. Questo sillabario si rivolge però non tanto al gioco chiassoso e incisivo di gruppi quanto a quello rivero su se stesso del singolo bambino. È a questa modestia che deve la sua riuscita.

Pedagogia coloniale

In lode di questo libro¹ si può dire una cosa insolita: che è già interamente compreso nella sua copertina. Quest'ultima è un fotomontaggio: torri d'estrazione, grattacieli, ciminiere sullo sfondo, poi una potente locomotiva, e in primo piano, in questo paesaggio di cemento, asfalto e acciaio, una dozzina di bambini raccolti intorno alla maestra d'asilo che racconta una fiaba. Innegabilmente, chi adotta le misure che l'autore raccomanda nel testo comunicherà, della fiaba, esattamente lo stesso di colui che la narrasse ai piedi di un maglio a vapore o nell'officina di un calderaio. E dalle fiabe pedagogiche che questo libro gli ha destinato il bambino ricaverà, nel suo cuore, esattamente lo stesso beneficio che i suoi polmoni traggono dal deserto di cemento in cui le sposta questo egregio portavoce «del nostro presente». Non si troverà facilmente un altro libro in cui si pretenda il sacrificio di ciò che è più autentico e più originario con la stessa naturalezza con cui la delicata e chiusa fantasia del bambino è intesa, senza nessuno scrupolo, come domanda psicologica nel senso di una società produttrice di merci, e l'educazione è considerata, con una disinvoltura tanto più triste, come prospettiva coloniale per lo smercio di beni di cultura. Il tipo di psicologia infantile in cui è ferrato l'autore è l'esatto *pendant* della famosa «psicologia dei popoli primitivi» come provvidenziali compratori di merce di scarto europea. Essa si compromette a ogni pagina: «La fiaba permette al bambino di identificarsi con l'eroe. Questo bisogno di identificazione corrisponde alla debolezza del bambino, che egli sente di avere nei confronti del mondo adulto». Ricordare la grandiosa interpretazione freudiana della superiorità infantile (nel suo studio sul narcisismo), o ricorrere anche soltanto all'esperienza, che dimostra il contrario, equivarrebbe a fare troppe storie con un testo in cui la superficialità viene proclamata con un fanatismo che sotto il vessillo del tempo attuale scatena una guerra santa contro tutto ciò che non corrisponde alla «sensibilità contemporanea», e schiera i bambini (come accade con certe tribù africane) nelle linee più avanzate di questo fronte.

«Gli elementi di cui si serve la fiaba molto spesso sono diventati inservibili, invecchiati, estranei alla nostra sensibilità contemporanea. Un ruolo particolarmente importante è svolto dalla matrigna cattiva.

Ammazza-bambini e antropofagi sono tipiche figure della fiaba popolare tedesca. La sete di sangue salta agli occhi, la descrizione dell'assassinio è frequente. Anche il mondo ultraterreno della fiaba è prima di tutto terrificante. La raccolta dei Grimm trabocca di bastonate. La fiaba popolare tedesca è spesso amica dell'alcool, e comunque non gli è mai avversa». Così cambiano i tempi. Mentre, secondo la logica dell'autore, in un passato ancora recente l'antropofago doveva essere una figura senz'altro frequente nella vita quotidiana della Germania, ora è diventato estraneo alla «sensibilità contemporanea». E sia. Ma che cosa accade se i bambini, costretti a scegliere, preferiscono cadere tra le sue fauci che tra quelle di questa nuova pedagogia? E in questo modo si dimostrano a loro volta estranei alla «sensibilità contemporanea»? Difficilmente essa riuscirà a incatenarli nuovamente a sé con la radio, con «questo miracolo della tecnica» da cui l'autore si ripromette una nuova fioritura della fiaba.

Poiché «la fiaba ha bisogno del raccontare, che è la più importante manifestazione di vita». Così si presenta il linguaggio dell'individuo che si accosta all'opera dei fratelli Grimm per adattarla ai nuovi «bisogni». Poiché non arretra di fronte a nulla, dà anche alcune prove di questo adattamento, sostituendo, ad esempio, la conocchia con la macchina da cucire e il castello del re con magnifici alloggi. Poiché «lo splendore monarchico del nostro mondo centroeuropeo è stato fortunatamente superato, e quanto meno i nostri bambini conosceranno questi fantasmi e incubi della storia tedesca, tanto meglio sarà per i bambini e per il progresso del popolo tedesco e della sua democrazia». No! La notte della nostra repubblica non è così cupa che in essa tutti i gatti siano neri e che non sia più possibile distinguere Guglielmo II da re Bazzaditordo. Essa troverà ancora la forza per opporsi a questo vivace riformismo per cui la psicologia, il folclore e la pedagogia sono soltanto bandiere sotto cui la fiaba viene esportata nell'oscuro continente in cui i bambini languono nelle piantagioni della sua timorata mentalità.

La giostra dei mestieri

Signore e signori, mettetevi al posto di un quattordicenne appena uscito dalla scuola dell'obbligo e che si trovi ora a dover scegliere un mestiere. Pensate alle per lo più vaghe e superficiali immagini dei mestieri che ha in mente, all'impossibilità di averne una nozione più precisa senza affrontare un'esperienza che sarebbe sotto ogni profilo dispendiosa, alle molte considerazioni che dovrebbero influenzare una decisione ben soppesata e che lui potrebbe fare solo in minima parte: la congiuntura specifica di ogni settore dell'economia, i problemi o i pericoli per la salute, il carattere particolare di coloro che praticano lo stesso mestiere, le possibilità di carriera e così via. Non si impone forse davvero l'immagine della giostra, di una giostra dei mestieri che ruota a una tale velocità dinanzi al candidato pronto al balzo da rendergli impossibile l'attento vaglio dei singoli posti che gli si offrono? Voi sapete inoltre fino a che punto tutte le questioni inerenti la scelta professionale siano state proprio di recente rese gravi e angosciose dalla disoccupazione in Europa. Là dove in passato la scelta di un giovane era dettata tutt'al più da questioni quali l'attitudine e le possibilità di ottenere risultati migliori in questo o in quel settore, oggi è emerso in primo piano l'imperativo di procurarsi un posto in cui sia possibilmente minimo il rischio di risultare superfluo, ovvero il pericolo di essere espulso dal processo di produzione per non riuscire poi forse mai più a reintegrarsi. Il semplice slogan *The right man in the right place*, ovvero l'uomo giusto al posto giusto, che ancora oggi capita di sentire spesso, risale in realtà a tempi più idilliaci della vita economica e professionale. Più precisamente esso venne in auge ai tempi della smobilitazione. Allora si trattava di incanalare verso un lavoro regolare apprendisti d'età compresa fra i 15 e i 17 anni che avevano guadagnato dagli 80 ai 90 marchi alla settimana nelle fabbriche di munizioni. Questo il motivo per cui il commissario preposto alla smobilitazione promosse l'orientamento professionale. Senonché lo slogan lanciato allora assume oggi tutt'altro significato. Oggi, per chiunque, il posto migliore è quello che si ha la maggior probabilità di riuscire a conservare. In questo senso è cambiata anche la posizione del lavoratore qualificato. In moltissimi casi non può più far conto di poter mantenere il proprio

mestiere. D'altra parte le prospettive di riuscire ad adeguarsi rapidamente a un'altra professione sono nel caso suo maggiori di quelle di un lavoratore non qualificato.

Poco fa abbiamo accennato all'espressione di orientamento professionale. Mi è stato detto che proprio nel Südwestdeutscher Rundfunk persone competenti e qualificate vi hanno ripetutamente informati sull'argomento. Molti di voi si saranno perciò fatta un'idea del vasto sistema a base di test, dei molteplici metodi per valutarli, e quindi dell'imponente laboratorio costituito in breve tempo, proprio in Germania, da una nuova scienza: la scienza del lavoro. L'argomento che, di conseguenza, vi sarà sicuramente più familiare, e cioè il principio della verifica delle capacità, sarà quello sul quale oggi meno ci soffermeremo. Esattamente come accenneremo solo rapidamente a quello di orientamento professionale vero e proprio. La scienza del lavoro ha, infatti, due facce: l'una studia il singolo individuo e indaga sul mestiere che meglio gli si confarebbe; l'altra invece analizza il mestiere in sé per rispondere a questa domanda: a quali reconditi e quindi più intensi impulsi dell'individuo i singoli mestieri corrispondono meglio? Inoltre, anzi soprattutto: come il mestiere forma e trasforma - e non ci si riferisce qui solo alla prestazione del lavoro in sé, ma anche all'ambiente in cui lo si esercita, alla trasmissione delle abitudini professionali, alla vita domestica o alle peculiarità dei compagni di lavoro -, come tutto ciò contribuisce a trasformare e a formare l'individuo?

Come il mestiere influisce sull'uomo e attraverso cosa? Questo è il problema sul quale vorrei oggi non solo richiamare la vostra attenzione, ma anche chiedere la vostra collaborazione. Le esposizioni che seguiranno chiariranno puntualmente, come spero, il senso della preghiera che mio tramite la radio vi rivolge. La richiesta è questa: far pervenire all'emittente comunicazioni di qualsivoglia specie relative all'influsso esercitato dal mestiere o dalla professione che praticate sul vostro umore, sulle vostre opinioni, sul rapporto con i collaboratori, così come vi si prospetta quando tornate con il pensiero alle persone che eravate quando vi indirizaste verso una certa attività, comparandole con quelle che, esercitandola, siete diventate successivamente. È possibile che voi preferiate compiere simili osservazioni sui compagni di lavoro piuttosto che su voi stessi. Ebbene, saranno benvenute anche comunicazioni di questo genere. Il materiale col quale ci aiuterete sarà analizzato nel corso di una seconda conferenza, e sarà quindi nostra premura sottoporvi le conclusioni che ne scaturiranno.

Come il mestiere influisce sull'individuo e attraverso cosa? Come certamente sapete, alla domanda una risposta pratica è già stata data secoli or sono, ai tempi di quelle corporazioni che assoggettavano

deliberatamente l'intera vita dei loro membri, fin nei risvolti più privati, alle esigenze e alle forme del processo del lavoro. Da quando però, nel XIX secolo, sono scomparse le ultime vestigia del sistema delle corporazioni, questi problemi, di così grande importanza per la vita d'ogni singolo individuo, sono stati a lungo negletti. Negli ultimi tempi, grazie ai risolutivi progressi compiuti dalla scienza del lavoro, la situazione è cambiata, e l'aspetto quotidiano, rimasto a lungo incontrollato e non più illuminato della vita professionale, è di nuovo assoggettato al controllo dell'umana volontà civilizzatrice. Dei tre progressi che si son fatti in questo campo, d'uno va dato merito alla sociologia ed è l'analisi della struttura sociale dei mestieri; del secondo alla psicologia sotto forma dell'indagine sulla cosiddetta atmosfera professionale; e del terzo fine al nuovo movimento americano del behaviorismo. Quest'ultimo termine, per molti sicuramente poco familiare, richiede una spiegazione. *To behave* significa «comportarsi». L'esponente più importante di questa nuova scienza del comportamento, Mister Watson - una parte delle opere del quale sono apparse ora anche da noi, tradotte dalla Deutsche Verlagsanstalt di Stoccarda -, fa del comportamento abituale dell'uomo il fondamento dell'intera scienza umana. Le ragioni per cui questo approccio colloca la scienza del lavoro e dei mestieri su una nuova, molto più ampia base, sono palesi. In quale ambito della vita, infatti, si formano più facilmente le abitudini, dove risultano più pratiche e funzionali, dove coinvolgono più profondamente interi gruppi se non sul lavoro? Per sua natura questo behaviorismo è in un certo contrasto con la psicologia individuale, la quale cerca di risalire al comportamento del singolo scandagliando, essenzialmente, le sue inclinazioni. Per il behaviorismo invece l'inclinazione, o attitudine o disposizione che dir si voglia, è importante solo nella misura in cui è plasmabile. Come le inclinazioni interagiscono con gli effetti profondamente modificanti, profondamente incidenti del processo del lavoro: questo è ciò di cui si interessa il behaviorismo.

Ci è capitato or ora fra le mani un libro che è un segnale importante e rallegrante del fatto che l'importanza della scienza della scelta professionale è stata ormai ovunque riconosciuta. Si tratta del *Compendio dei mestieri tedeschi*, edito dall'Istituto bibliografico di Lipsia. Per farsi un'idea dell'imponenza e della portata dell'opera, alla quale ha contribuito un gran numero di specialisti, basti dire che si sofferma su tutti i mestieri tedeschi in ognuna delle loro infinite specializzazioni. Testimonia tuttavia al meglio della sua vitalità un saggio che non scelgo a caso. È comune alle più recenti ricerche in questo campo il tentativo di cogliere dell'essenza delle singole professioni gli atteggiamenti, le inclinazioni, le capacità del tutto a prescindere dal materiale di lavoro, e di offrire così in un certo senso

la prova sulla base dell'esempio: mira cioè a delineare i tipi umani che, se non esistessero già, certi mestieri dovrebbero inventarsi. E quindi propongo loro, del *Compendio dei mestieri tedeschi*, la descrizione di un calzolaio che in realtà è un giornalista. L'autore delle pagine che seguono è Peter Suhrkamp.

«La peculiarità dell'uomo giornalista si lascia accertare al meglio lì dove quest'individuo vive ancora senza contatto alcuno con un giornale. Se ne possono ancora incontrare nei villaggi dove non si pubblicano giornali. Al mio paese c'era un calzolaio, ma l'ultima cosa che gli si potesse chiedere era di confezionar calzature. Non era capace di restar fermo nella sua bottega. Preferiva vagabondare e lavorare dove gli capitava e quel che gli capitava. Puliva e aggiustava orologi, per esempio. E se in una fattoria si ammalava un capo di bestiame o un bambino, veniva lui. Se in un'altra fattoria non funzionava la trebbiatrice, ecco che c'era lui ... Arrivava come per caso, stava per un po' a guardare, scambiava quattro chiacchiere e poi si dava da fare. E sapeva mettere le mani dappertutto, non c'era nulla che non sapesse rimettere a posto ... Nel complesso, tuttavia, era poco stimato. A noi bambini dicevano che era un perdigiorno ... Però quando il calzolaio si presentava, tutti erano gentili con lui. Lo temevano a causa delle battute maligne e dei ritornelli che componeva sul conto dei compaesani ... Una sera - era giorno d'elezioni - sorprese il villaggio con una caricatura di Friedrich Naumann. L'aveva tesa su una cassetta di legna e nella cassetta ardeva un lume a carburo. Quel foglio fu la prima pubblicità luminosa mai apparsa in un villaggio (avvenne in uno dei primi anni dopo il 1900). Quel calzolaio era l'uomo migliore ... del villaggio, anche se poi non contava mai niente perché non riusciva mai ad assumere un ruolo preciso nella comunità paesana, e però era anche l'uomo più povero e quindi più debole del villaggio. E dipendeva solo da lui. Quando era solo soletto, quella non era vita per lui ... Lui doveva essere lì dove succedevano le cose ... Aveva bisogno di facce attorno a sé, e di discussioni! ... Era, insomma, un giornalista senza giornale. Gli mancavano solo i giornali: eppure un bel giorno cominciò a scrivere e divenne grande lo stesso...»

Questa descrizione è esemplare dei moderni sforzi di rappresentare gli atteggiamenti, il linguaggio gestuale, il senso della vita, i punti di vista d'un cetto professionale attingendo al fondo, e dunque non alla superficie delle cose, bensì, come nel caso di questo ciabattino-giornalista, o senza riferimento alcuno all'oggetto essenziale del mestiere, in questo caso il giornale, oppure, e questa sarà la regola, mediante una molto precisa analisi di tutti gli elementi che compongono la quotidiana vita professionale. Si può controllare con precisione dalla caratterizzazione del giornalista fatta da Suhrkamp come lui prenda via via le mosse ora dallo strumento di lavoro, e cioè

dalla parola, ora dal cosiddetto senso della considerazione professionale, ovvero dalla volontà di essere prima o poi pubblicato, poi però anche dal luogo di lavoro, e cioè dalla redazione oppure dal trambusto d'un ufficio di corrispondenza estera, ovvero ancora dalla percezione della propria collocazione nella società, nel caso specifico del giornalismo come espressione della nostra pubblica opinione. Quel che di volta in volta conta è descrivere la forza plasmatrice, formatrice e trasformatrice delle circostanze esteriori sull'esistenza di chi esercita un certo mestiere con quella chiarezza che consente di conseguire ciò che prima abbiamo definito come l'obiettivo massimo dell'orientamento professionale: e cioè che in coloro che esercitano o si candidano a esercitare un mestiere si evidenzia l'unità biologica-significante della persona privata con quella professionale.

Si potrebbe ora credere che dimostrare cose simili risulti alla fin fine facile nel caso di coloro che esercitano le cosiddette professioni intellettuali; e che tutto questo behavioristico voler rappresentare l'abitudine, la quotidianità come l'elemento qualificante non solo del mestiere in quanto mezzo per vivere ma anche del mestiere in quanto scopo di vita, incontrerebbe i suoi limiti nei lavori più comuni e, come si suol dire non complicati. Non possiamo confutare meglio quest'opinione che osservando un mestiere che è annoverato fra i più primitivi per non dire rozzi, e al quale, alla prima occhiata, nessuno attribuirebbe a cuor leggero un'influsso formativo e per di più anche positivo su coloro che lo esercitano. Ci riferiamo al mestiere del macellaio. Un'analisi di questo genere non può tuttavia esser fatta a tavolino; per introdurre effettivamente nell'essenza di un siffatto mestiere, occorre la fortunata concomitanza di diverse circostanze. E qui ci troviamo appunto dinanzi a uno di questi casi fortunati. Mi pare di aver accennato poc'anzi che i «Principî orientativi del consulente professionale» sono opera di Hellmuth Bogen, dirigente dell'ufficio berlinese per la verifica delle attitudini professionali, personaggio con il quale ho potuto a lungo intrattenermi sulle cose di cui oggi riferisco a voi. Quest'uomo assolutamente straordinario proviene da un'umile famiglia berlinese e ha cominciato già a 11 anni a guadagnarsi qualche soldo, all'insaputa dei genitori, accudendo al bestiame da macello presso il macello centrale. Ovviamente ha così avuto modo di acquisire una conoscenza molto approfondita delle figure professionali che ivi si guadagnano il pane, dunque soprattutto di quelli dei mercanti di bestiame e dei macellai, conoscenza che si è più tardi combinata con una cognizione assolutamente non comune dei diversi climi professionali, delle condizioni sociali, della consapevolezza di classe, eccetera, eccetera. Prima di addentrarmi in questa davvero classica esposizione - perché mai dovrebbero potersi dare esposizioni classiche di singole biografie e non di interi ceti professionali? -, prima

ch'io dunque ne racconti, vorrei che fosse aggiunto e precisato che un simile approfondimento di esperienza pratica e di nozioni teoriche, dinanzi alle quali ci troviamo, costituisce l'alfa e l'omega della scienza del lavoro. In Russia, per esempio, gli esperti di orientamento professionale devono dedicarsi ogni anno, per parecchio tempo, all'esercizio pratico di quei mestieri verso cui loro compete l'orientamento. Fra gli orientatori troviamo dunque minatori esattamente come meccanici, macchinisti, fornai, eccetera, eccetera. Anche più in generale, in Russia l'interesse per questa nuova scienza è particolarmente vivace. Non per nulla Gastajeff vi aprì fin dal 1919 il primo istituto di scienza del lavoro, e nel 1933 si terrà a Mosca il sesto congresso internazionale di psicotecnica.

Non perdiamo comunque d'occhio quanto segue: il poco che mi accingo a comunicarvi della magistrale caratterizzazione del mestiere del macellaio non va inteso come una descrizione di particolari attitudini o inclinazioni di cui il macellaio dispone a priori, ma come energia formativa che è insita nel suo mestiere: «Il tratto di fondo del suo essere - scrive l'eccellente Bogen - è la consapevolezza della forza fisica e della fresca vitalità che gli consentono di superare bene, nell'esercizio della professione, la riluttanza al lavoro, e con le quali oppone la necessaria resistenza anche alle temperature sfavorevoli, agli influssi dell'umidità e agli irregolari tempi di svolgimento del lavoro. Dalla frequentazione dell'animale gli derivano la calma e la sicurezza dei movimenti, dalla specie delle mansioni lavorative la notevole corpulenza spesso anche accentuata in pinguedine. L'igiene che si sviluppa nei confronti del prodotto del lavoro impronta anche la vita privata. Benché abbiano assai di frequente da sbrigare mansioni sporche, i macellai sporchi sono una rarità. Il macello, l'abitazione e l'abbigliamento hanno lo stesso carattere di pulizia. I macellai sono commercianti con artigianale propensione alla fornitura di prodotti di eccellente qualità... Economicamente stanno benissimo, e questo conferisce loro quel tratto di soddisfazione che comunicano volentieri al prossimo. Da tutto questo risulta una personalità fiera, consapevole di sé, che guarda al prossimo senza invidia, lo rispetta e, nei casi in cui gli si contrappone come avversario, mira a tenerselo sbrigativamente alla larga con rozza brutalità. Bonomia, giovialità e robustezza procedono dunque di pari passo. Dal complesso della sua situazione e dalla consapevolezza dell'importanza della professione scaturisce un sano orgoglio che non avverte tuttavia il bisogno di farsi in qualche modo particolarmente valere verso l'esterno».

Tutti voi conoscete sicuramente grafologi, chiromanti, frenologi et similia, tutta gente che presume di poter trarre da particolarità della struttura fisica, dagli atteggiamenti e da altre idee profonde e precise sull'intimo dell'uomo. Per grande che sia la diffidenza verso queste

categorie, rimane molto di interessante e di vero nelle loro osservazioni. Il principio da cui muovono è l'inscindibile connessione fra il dentro e il fuori: secondo loro la statura, la complessione fisica e la massa ereditaria determinano il destino, esattamente come, sempre secondo loro, il destino incide, modificandole, sulle linee della mano, lo sguardo, i tratti del volto eccetera. Ma quale aspetto del destino potrebbe produrre effetti più duraturi, interni ed esterni, di quello rappresentato dal mestiere esercitato? E dove si potrebbero fare più facilmente simili constatazioni se non nel mondo del lavoro dove migliaia di persone sono giorno dopo giorno assoggettate allo stesso destino?

Il problema in relazione al quale già dianzi e ora di nuovo, in conclusione, vi sollecitiamo a dare un contributo di soluzione con le comunicazioni che vorrete inviarci non è dunque un problema che si limiti soltanto alla scienza del lavoro e dei mestieri, no, è un problema di conoscenza dell'uomo e di capacità d'osservazione che non lascerà indifferente nessuno che vi si sia anche una sola volta accostato. Sollecitarvi - molti di voi - a fare ciò, questo lo scopo delle mie parole.

Le Peregrinazioni attraverso la Marca di Brandeburgo

Alcuni di voi lo sapranno già, ma altri saranno molto sorpresi nell'apprendere che le bellezze della Marca di Brandeburgo sono state scoperte dalla gioventù berlinese, ed esattamente dalle sue avanguardie, cioè dagli esploratori, i cosiddetti *Wandervögel*¹. Ormai il movimento dei *Wandervögel* ha quasi venticinque anni di vita, e sono trascorsi quasi altrettanti anni da quando i berlinesi hanno smesso di vergognarsi del «polverino del buon Dio», come veniva chiamata allora la Marca. E poi ci volle ancora un certo tempo prima che essi cominciassero ad amarla veramente, dato che per amarla bisogna pur sempre conoscerla. Nel secolo scorso, questo avveniva però piuttosto di rado. Nei tempi andati, le camminate le facevano soltanto i giovani artigiani o magari le persone di buona famiglia, che andavano solo nelle Alpi. Ma a pochi veniva in mente di far camminate in Germania o addirittura nella Marca. Fin quando, intorno al 1900, tra gli studenti di Berlino non cominciò quel grande e importante movimento degli esploratori, dei *Wandervögel* appunto. Quei ragazzi ne avevano abbastanza non soltanto della città, ma anche delle rituali passeggiate domenicali insieme ai genitori; non volevano neppure andare sempre nelle stesse zone già tanto sfruttate, ma desideravano cercarne delle nuove; e volevano stare all'aria aperta, fra coetanei. Non disponevano di molti soldi, e perciò non dovevano spingersi troppo lontano, dato che avevano a disposizione soltanto la domenica. Se però volevano sfruttare e godere veramente un periodo pur così breve dovevano scovare le zone non accessibili ai borghesucci berlinesi. Ossia zone senza ferrovia e prive di alberghi. Voi sapete che nel Brandeburgo esistono, ancora oggi, moltissimi posti fuori mano, ma sapete anche che piccole ferrovie solcano la regione rendendola sempre più piccola. Ma *prima* che arrivassero le ferrovie e gli studenti, la Marca di Brandeburgo è stata già magnificata da scrittori e pittori. Tra i pittori famosi che, nel secolo scorso, ritrassero la Marca ci furono Caspar David Friedrich e Blechen. Tra gli scrittori, nessuno l'ha amata tanto come il berlinese Theodor Fontane, che intorno al 1870 pubblicò le sue *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* [Peregrinazioni attraverso la Marca di Brandeburgo]. Non si tratta soltanto di descrizioni di paesaggi o di romiti castelli; sono libri pieni di storie e

di aneddoti, di antichi documenti e di ritratti di persone memorabili. Udirete ora dall'autore stesso come egli abbia concepito tali camminate e come abbia potuto conoscere così bene tale regione:

«Soltanto la terra straniera ci insegna quale tesoro sia la patria». Questo l'ho sperimentato io stesso, e i primi stimoli a scrivere queste *Peregrinazioni attraverso la Marca di Brandeburgo* mi sono venuti proprio vagabondando fuori della mia terra. Gli stimoli si tramutarono in desiderio, e il desiderio divenne decisione. Fu in Scozia, nella contea di Kinross, il cui punto più bello è il Lochleven. Al centro del lago c'è un'isola, e al centro dell'isola, seminascosto tra frassini e neri abeti, sorge un vecchio castello dei Douglas, quel castello di Lochleven che è stato oggetto di tante ballate e leggende. Mentre stavo tornando con la barca i remi affondavano veloci, ben presto l'isola divenne una striscia di terra all'orizzonte e infine svanì del tutto, e la torre tondeggiante persistè ancora per un attimo sull'acqua dinanzi a noi soltanto come un'immagine della fantasia, finché d'un tratto la nostra fantasia riandò a ricordi precedenti e li sovrappose alle immagini di quell'ora. Erano ricordi della terra natia, è stato un giorno indimenticabile. Era l'immagine del castello di Rheinsberg che attraversava, come una Fata Morgana, il Lochleven. Prima che la nostra barca toccasse la sabbia della riva, mi chiesi: Per quanto leggiadra sia stata quest'immagine dispiegata dinanzi a te dal Lochleven con la sua isola e il castello dei Douglas, forse che fu meno leggiadro il dí in cui in barca attraversasti il lago di Rheinsberg, meno bello delle opere e dei ricordi di una grande epoca che ti attorniava? E risposi: No. Gli anni successivi a quel giorno trascorso nel Lochleven mi hanno ricondotto alla terra natia, e non potei dimenticare le decisioni prese quel giorno. Ho percorso il Brandeburgo in lungo e in largo e l'ho trovato più ricco di quanto avessi osato sperare. Ogni palmo di terra era rigoglioso e mi offriva le sue figure: se le mie descrizioni non sono soddisfacenti, non ho la scusa di dover abbellire o indorare una zona povera. Al contrario: mi sono invece imbattuto in una ricchezza di cui ho la sensazione di non potermi mai neppure vagamente impadronire. E l'ho radunata spensieratamente, non come colui che si appresta a falciare il raccolto, ma come chi, durante una passeggiata, dai campi opulenti tragga solo qualche spiga».

Fin qui è la Prefazione di Fontane. E ora vediamo come egli descrive una piccola località del Brandeburgo, apparentemente insignificante. È però impossibile descrivere propriamente una cosa limitandosi a vederla, senza saperne nulla. E non sempre è necessario saperne quello che ne sanno gli specialisti. Ad esempio, il pittore che dipinge un melo non è tenuto a sapere che tipo di mele esso produrrà,

ma conosce invece esattamente come la luce filtra attraverso i vari tipi di foglie, come un albero modifica il proprio aspetto di stagione in stagione, quanto fitta o quanto lieve sia l'ombra da esso proiettata sulle zone erbose, sassose o boschive. Questo si può semplicemente vedere, ma risalta soltanto se si ha esperienza, cioè avendo già osservato in precedenza delle cose e con intelligenza. Così è in Fontane. In lui si trovano poche descrizioni liriche della natura, non compaiono né fantasticherie romantiche, né bei discorsi sulla solitudine del bosco o cose simili, con cui a volte a scuola ancora vi tormentate. C'è invece soltanto ciò che lui ha saputo (e non era poco): non solo sui sovrani e i proprietari dei castelli o sui boschi e sui laghi, ma anche sulle persone dei ceti più umili. Sui loro modi di vivere e sulle loro fonti di sussistenza, sulle loro preoccupazioni e sulle loro aspirazioni. La maggior parte di voi conosce Caputh. Siete quindi in grado di giudicare perfettamente la qualità della descrizione che adesso vi leggerò:

«Caputh è uno dei paesi più popolosi della Marca, sicuramente uno dei più estesi, dato che misura almeno mezzo miglio. Il nome indica che era un villaggio sorabo. Sul suo significato esistono troppe ipotesi perché se ne possa privilegiare una in particolare. Se incerto è il significato del suo nome, indubbia fu invece nei tempi antichi la povertà dei suoi abitanti. Caputh non possedeva campagne, e la grande distesa d'acqua della Havel e dello Schwielow che essa aveva alle porte di casa veniva gelosamente custodita e sfruttata dai pescatori di Potsdam, le cui prerogative si estendevano a tutto il tratto centrale della Havel sino alla città di Brandeburgo. Per cui gli abitanti di Caputh se la passavano piuttosto male; non potevano praticare né l'agricoltura né la pesca. Ma la necessità aguzza l'ingegno, e così alla fine anche gli abitanti di questa stretta striscia costiera se la seppero cavare. Si ricorse a un duplice espediente: ci si divise i compiti delle ricerche fra uomini e donne, per poter affrontare la situazione da due punti diversi. Gli uomini divennero *battellieri*, mentre le donne si applicarono all'*orticoltura*.

La vicinanza di Potsdam e soprattutto la rapida crescita di Berlino non solo favorirono questa trasformazione dei braccianti di Caputh in battellieri o in costruttori di navi, ma forse li stimolarono persino. Ovunque sorsero fornaci, in prossimità della Havel e dello Schwielow, e ben presto i milioni di laterizi che di anno in anno venivano cotti sulle rive di questi laghi e di queste insenature richiesero centinaia di imbarcazioni per trasportarli a Berlino, dove venivano smerciati. In questa attività gli abitanti di Caputh diedero un valido contributo. Nacque un'intera flotta di chiatte, e a questo punto più di sessanta battelli, tutti costruiti nei cantieri della cittadina, solcavano lo

Schwielow, la Havel e la Sprea. Come si è già accennato, la loro destinazione abituale è la capitale. Ma una piccola parte, attraverso la Havel, raggiunge anche l'Elba, stabilendo così rapporti commerciali con Amburgo.

Caputh, la Chicago del lago di Schwielow, non è però soltanto il grande emporio commerciale di queste zone, non è soltanto il punto di partenza e di arrivo per la produzione di mattoni e laterizi nei distretti tra Zauch e Havel, ma è anche una *tappa obbligata* di tutto il traffico sulla Havel. La deviazione attraverso lo Schwielow è inevitabile; al momento attuale esiste *soltanto questa* via di comunicazione fluviale. È, sí, in programma un'abbreviazione del tragitto attraverso il Nordkanal; soltanto che essa non è ancora stata realizzata. Per cui Caputh, che con i propri stessi mezzi ha messo in piedi una flotta di battelli e che, se *dovesse* essere necessario, è in grado di essere autonoma, sta diventando al tempo stesso una località portuale che funge da punto di riferimento per tutto il commercio, oltre che un porto per le navi di altre regioni, tanto che le flottiglie di Rathenow, Flaue e Brandeburgo, in caso di avaria o all'approssimarsi di una tempesta, si affrettano ad attraccarvi. L'atmosfera più vivace è però quella che si registra sulla rada di Caputh in occasione di qualche grande festività, allorché le antiche tradizioni obbligano a farvi sosta. Ciò si verifica in particolare a Pentecoste. Allora tutti si accalcano nella zona; nel punto di confluenza sono all'ancora, in entrambi i lati, un centinaio di navi e anche più, le bandierine sventolano, e dall'alto di ogni albero maestro - spettacolo delizioso - centinaia di *bouquet* di fiori si agitano in gesto di saluto. È questa la dimensione grandiosa della vita di Caputh; accanto ad essa ve n'è poi una più modesta. Gli uomini hanno la sventatezza dei marinai; quello che è stato guadagnato in mesi di lavoro viene speso in poche ore, e allora tocca alle donne far quadrare di nuovo i bilanci nel *piccolo* traendo profitto dalla loro operosità. Come già detto, esse sono delle ortolane; la cura riservata alla terra è la più attenta, e le singole coltivazioni qui sono fatte con tale maestria che i 'Caputhiani' riescono a dar dei punti a quelli di Werder, loro vicini. Al primo posto viene la coltivazione delle fragole. Anche ad essa torna utile la vicinanza delle due capitali, e qui esiste della gente semplice, che possiede soltanto mezzo iugero di giardino e che in tre o quattro settimane riesce a guadagnare 120 talleri per le fragole ananassa. E ciò nonostante continua a restare gente semplice; anche a Caputh ci si rende conto che le coltivazioni più sofisticate non sono sufficienti e che la cosa migliore e più semplice continua a essere quella di possedere cinquanta iugeri di terreno seminati a grano».

È sempre piacevole trovare in un libro non soltanto ciò che

promette il titolo, ma anche tante cose belle a cui non si pensava quando si è cominciato a leggerlo. Ciò accade anche nel caso di queste «peregrinazioni». Fontane non parla soltanto della Marca e dei brandeburghesi della sua epoca, ma ha anche cercato di immaginarsi come doveva essere la loro vita in precedenza. A tale scopo ha cercato di ricostruire in modo del tutto particolare le stramberie e le manie dei vecchi abitanti della Marca. Tra le storie più sorprendenti in cui si è imbattuto ci sono quelle delle congiure attuatesi proprio in questa regione e in special modo tra gli aristocratici di Potsdam prima dell'Ottocento. A dire il vero, però, quelle congiure o associazioni segrete avevano di mira non tanto gli uomini, quanto piuttosto la natura, alla quale si voleva strappare il segreto dell'oro. Soltanto quando si sarà stati capaci di produrre l'oro artificiale - si pensava - si conosceranno tutti i segreti della natura. A quell'epoca erano soltanto individui dotati di grande fantasia a credere nella possibilità di produrre l'oro. Oggi invece anche alcuni grandi scienziati non escludono affatto tale possibilità. Solo che ormai più nessuno s'immagina di dominare in questo modo l'intera natura. Noi conosciamo infatti una serie incredibile di compiti tecnici da risolvere ai quali si lavora senza sosta e la cui soluzione pratica è per noi molto più importante della produzione dell'oro. A quell'epoca invece non ci si sognava neppure compiti come quelli riguardanti la produzione dell'energia, i trasporti e le comunicazioni, la telefotografia, la produzione di farmaci artificiali e così via. Per questo la gente provava tanto interesse per la produzione dell'oro. E proprio a Potsdam esistevano delle società che cercavano la pietra filosofale. Così veniva detta la sostanza magica capace di produrre l'oro e di dare non solo ricchezza ma anche saggezza e onnipotenza a chi ne fosse venuto in possesso.

Fontane ci parla proprio di una di queste società. Vi leggerò ora un brano di una lettera trovata in un vecchio libro e in cui si descrive un ordine e il suo cerimoniale, in cui rivestiva una grande importanza l'armonica. Il nostro eroe, un gran virtuoso dell'armonica, scrive:

«Indirizzandomi al Signor N. Lei mi ha fatto fare una conoscenza interessante ... *L'armonica* riscosse in lui un enorme successo; egli mi parlò anche di *alcuni tentativi molto particolari*, cosa che io dapprima non intesi pienamente. Soltanto da ieri molte cose mi paiono più naturali. Ieri sera ci siamo recati nella sua tenuta, che è sistemata splendidamente, soprattutto il parco. Tutta una serie di tempietti, grotte, cascate, labirinti, volte sotterranee, eccetera offrono all'occhio una tale varietà e diversità di effetti che se ne resta incantati. L'unica cosa spiacevole è l'alto muro che la cinge tutt'intorno, perché impedisce all'occhio di godere la splendida prospettiva. Avevo dovuto

portare con noi l'armonica e promettere al Signor N. che, a un suo cenno, in un determinato luogo l'avrei suonata solo per qualche momento. Nell'attesa di quel momento mi condusse in un'ampia sala situata sul davanti della casa e quindi si allontanò, perché - come lui disse - la sua presenza era richiesta sia dai preparativi per un ballo che dalla cura dell'illuminazione. Si faceva tardi, e io stavo già quasi per addormentarmi quando fui disturbato dall'arrivo di alcune carrozze. Aprii la finestra, ma non riuscii a distinguere nulla, e ancor meno compresi i bisbiglii sommessi e misteriosi dei sopraggiunti. Poco dopo il sonno tornò a impadronirsi di me; e mi addormentai sul serio. Avrò dormito sí e no un'ora quando fui svegliato da un domestico che mi pregò di seguirlo, offrendosi in pari tempo di portare il mio strumento. Dato che bisognava far presto, e io invece lo seguivo a passo lento, ebbi la possibilità - sospinto dalla curiosità - di udire il suono cupo di alcuni tromboni che pareva provenire dallo scantinato. Potete però immaginare il mio stupore quando, dopo aver percorso metà degli scalini che vi conducevano, scoprii soltanto una cripta funeraria in cui, al suono di una musica funebre, si deponeva un cadavere nella bara, mentre í accanto si fasciavano le vene al braccio di una persona vestita di bianco, ma completamente coperta di sangue. Oltre agli inservienti, tutti gli altri partecipanti, con la spada sguainata, erano avvolti in lunghi mantelli neri. All'ingresso della cripta c'erano scheletri ammonticchiati l'uno sull'altro, e l'ambiente era illuminato da lampade la cui fiamma assomigliava ad alcool che stesse bruciando, il che rendeva lo spettacolo ancora più agghiacciante. Per non perdere la mia guida tornai frettolosamente sui miei passi. Il domestico stava appena uscendo di nuovo dal giardino quando giunsi alla porta che vi ci conduceva. Mi prese per mano, impaziente, e quasi mi trascinò con sé. Non ho mai avuto in vita mia una visione così favolosa come quando entrai nel giardino. Tutto era immerso in un fuoco verdastro; v'erano infinite luci scintillanti; in lontananza si udiva il mormorio delle cascate. E poi il canto degli usignoli e il profumo dei fiori; in una parola, era un'atmosfera celestiale, e la natura sembrava magicamente trasformata. Mi vidi indicare un posto dietro un pergolato riccamente addobbato e in cui poco dopo venne portato un uomo svenuto, probabilmente lo stesso al quale nella cripta erano state aperte le vene. Ma non saprei dirlo con certezza, dato che a questo punto i costumi di tutti i partecipanti alla cerimonia erano sfarzosi e seducenti sia per forma che per tinte, il che era per me una novità. Nello stesso istante mi si fece cenno di cominciare con la musica. Da questo punto in avanti persi molti dettagli di quanto mi accadeva intorno, dato che dovevo badare più a me che agli altri. Potei comunque notare che, quasi subito dopo che ebbi cominciato a suonare, l'uomo svenuto tornò in sé e, con sommo stupore, domandò:

‘Dove mi trovo? Di chi sono le voci che giungono al mio orecchio?’ A quelle domande fecero eco grida di giubilo, squilli di tromba e tintinnii di timpani. Contemporaneamente tutti misero mano alla spada e si allontanarono frettolosamente verso il fondo del giardino, dove non riuscii quasi più a distinguere nulla. Le scrivo questo dopo un breve sonno agitato. Se ieri, prima di andare a letto, non avessi messo per iscritto questa scena sarei tentato di ritenerla un sogno. Abbia i miei saluti».

Ma ora dimentichiamo il più in fretta possibile quest'inquietante festa notturna e ritroviamo nuovamente la chiarezza diurna. Vi riferirò dell'ispezione di Federico il Grande nella regione di Rathenow all'incirca nello stesso periodo in cui si è svolta quest'orrida storia di spettri, e cioè esattamente il 23 luglio 1779. Quella era la zona inondata dalla Dosse. La cosiddetta palude della Dosse era stata prosciugata dopo anni e anni di lavoro. Vi erano stati insediati 1500 coloni e costruiti 25 nuovi villaggi. E possediamo il resoconto preciso e fedele del racconto che il sovrano, per ore e ore, si fece fare di ogni cosa dal suo ispettore distrettuale capo, che lo accompagnò procedendo a fianco della sua carrozza e che si chiamava Fromme. Ci si rende conto che, a volte, non dev'essere stato per nulla agevole rispondergli.

Dopo che i cavalli furono attaccati, si proseguì il viaggio, e quando Vostra Maestà subito dopo costeggiò i miei canali, realizzati a spese del re nella palude di Fehrbellin, io mi avvicinai a cavallo alla carrozza e dissi: - Ecco, Maestà, due nuovi canali avuti per grazia Vostra e che ci tengono asciutta la palude.

Il re: - Sentiamo un po': l'aver creato dei canali in questa palude Vi è stato di grande utilità?

- Oh sí, Vostra Maestà!

- Avete più bestiame dei Vostri antenati?

- Sí, Vostra Maestà! In questa grangia ho quaranta bestie, più le settanta presenti in tutte le altre!

- Bene. Ma non avete epidemia di bestiame in questa regione?

- No, Vostra Maestà.

- Non ne avete avute, da queste parti?

- Oh sí

- Usate accuratamente il salgemma, e allora non avrete più epidemie.

- Sí, Vostra Maestà, lo uso anch'io; ma il sale da cucina sortisce quasi gli stessi effetti.

- Niente affatto! Toglietevolo dalla testa! E non dovete frantumare il salgemma, ma appenderlo davanti alle bestie in modo che possano

arrivare a leccarlo.

- Va bene, sarà fatto.

- Per il resto, ci sono altre miglierie da apportare?

- Oh sí, Vostra Maestà. Qui c'è il grande lago di Kremmen. Se anch'esso venisse prosciugato e vi si facessero dei canali, Vostra Maestà otterrebbe milleottocento iugeri di pascoli in cui si potrebbero insediare dei coloni, e in questo modo tutta questa zona diverrebbe navigabile, il che gioverebbe enormemente alla cittadina di Fehrbellin e alla città di Ruppín; e molte cose potrebbero essere trasportate per via fluviale dal Meclemburgo fino a Berlino.

- Non c'è dubbio! Tuttavia, se la cosa gioverà molto a Voi, contemporaneamente rovinerà molti altri, perlomeno i proprietari terrieri; non è vero?

- Vostra Maestà dovrà scusarmi: le terre fanno parte delle foreste del re, e non vi crescono che betulle.

- Oh, se non ci sono altro che betulle, allora la cosa si può anche fare! Ma non fate i conti senza l'oste: i costi non devono superare i profitti!

- I costi non supereranno di sicuro i profitti! Vostra Maestà potrà star certa che verranno strappati al lago milleottocento iugeri; pari a trentasei coloni, uno ogni cinquanta iugeri. E mettendo una piccola imposta ben sopportabile sul legname fluitato e sulle navi che passeranno per il canale, il capitale renderà bene.

- Bene! Parlatene con il mio consigliere Michaelis. Lui è competente in materia, e io Vi consiglio di rivolgervi a lui per qualsiasi cosa, anche quando saprete dove insediare i coloni. Io non chiedo di averli tutti subito; basta che ci siano già anche solo due o tre famiglie, e Voi potrete sempre sistemare la faccenda con lui!

- Sarà fatto, Vostra Maestà!

Chi ha ascoltato attentamente questa conversazione avrà anche un'idea del paesaggio che vi si dispiega, fresco come una tovaglia appena uscita di bucato. Il paesaggio del Brandeburgo è fatto di distese sconfinite, come si può egregiamente notare nell'interminabile successione di villaggi e insediamenti. La sabbia e il terreno marnoso non consentono forme più distinte, anche se talvolta si può rimanere sorpresi dinanzi a voragini che si spalancano precipitosamente e a precipizi improvvisi. Ma la cosa più bella del paesaggio brandeburghese è la pianura, che si estende a perdita d'occhio come un enorme mare di puntini grigioverdi, con le sue pinete e i suoi campi. Essa è talmente timida, delicata e discreta che a volte, guardando i raggi del sole al tramonto che filtrano tra i rami dei pini oltre uno specchio d'acqua, si può aver l'impressione di trovarsi in Giappone; oppure altre volte, trovandosi sulle montagne calcaree

vicino a Rüdersdorf, si crede di essere in pieno deserto, finché non si viene riportati alla realtà dai nomi dei villaggi della Marca. Questi nomi sono stati rimati da Fontane in alcuni versi chiari ed ariosi. Ed è proprio con loro che vogliamo concludere oggi:

«E al bordo di questo tappeto, di fiori costellato,
Stanno i villaggi ridenti che per voi ho scovato:

Linow, Lindow,
Rhinow, Glindow,
Beetz e Gatow,
Dreetz e Flatow,
Bamme, Damme, Kriele, Krielow,
Petzow, Retzow, Ferch am Schwielow,
Zachow, Wachow e Groß Behnitz,
Marquardt-Uetz an Wublitz-Schlänitz,
Senzke, Lentzke e Marzahne,
Lietzow, Tietzow e Reckahne,
E, per finire, nel serto di tanta eleganza:
Ketzin, Ketziir e Vehlefanzt».

1931

II Dottor Faust

Da ragazzo ho studiato la storia sul Neubauer¹, che credo venga ancora adottato in molte scuole, anche se probabilmente in una veste editoriale rinnovata. Ai miei tempi ciò che più colpiva in questo testo era che la maggior parte delle pagine fossero stampate alternativamente in caratteri grandi e piccoli. In grande venivano elencati i principi, le guerre, i trattati di pace, gli accordi, le date e così via, che si dovevano studiare, e questa era per me la parte meno divertente. In piccolo veniva riportata la cosiddetta storia della civiltà, che affrontava gli usi e costumi, le idee, l'arte, le scienze, l'architettura eccetera delle epoche passate. Questo non si doveva studiare, ma solamente leggere, ed era la parte per me più divertente. Per conto mio, essa avrebbe potuto essere molto più ampia, anche se scritta a caratteri ancora più piccoli. Durante le ore di lezione non le si dedicava molto spazio. L'insegnante di tedesco diceva che se ne sarebbe parlato durante l'ora di storia, e l'insegnante di storia affermava che ne avremmo ancora sentito parlare durante l'ora di tedesco. In definitiva, il più delle volte non sentivamo nulla sull'argomento.

Di Faust, ad esempio, ci si diceva certamente che la grande opera drammaturgica di Goethe si basava su una tradizione più che bicentenaria del patto che il mago Johann Faust fece con il diavolo; ci si diceva che la sua vita era descritta in dieci o venti libri rifacentisi tutti a due testi, il primo dei quali era stato pubblicato nel 1587 e il secondo nel 1599; magari ci diceva persino che il dottor Johann Faust era sicuramente esistito, ma non si aggiungeva altro. Nessuno ci parlava di ciò che si diceva nei primi libri su di lui, dei tanti racconti di magia, dei viaggi e delle avventure da lui affrontati, sebbene tutto ciò, oltre a essere importante per intendere appieno il *Faust* di Goethe, sia anche divertente.

Per venire al dunque, voglio subito riferirvi uno dei più scadenti racconti di magia che io conosca, anche perché esso non assomiglia a nulla di ciò che ho trovato in qualunque altro libro di leggende. Ovviamente è possibile incontrare un mago che stacchi la testa a uno e poi gliela riattacchi in modo prodigioso. Ma ora state a sentire questa storia:

Una volta Faust fu servito in una locanda da alcuni buontemponi i quali desideravano che egli provasse loro la sua capacità di decapitare per magia una persona per poi rimettergli la testa a posto. L'inserviente si presta a tale esperimento, e Faust gli recide il capo. Quando poi però vuol rimetterlo a posto, la cosa non funziona; da ciò egli arguisce che è uno degli ospiti a impedirglielo in virtù di una magia. Faust li ammonisce e, siccome il colpevole non annulla la magia, fa spuntare dal tavolo un giglio di cui recide la corolla con il coltello. Immediatamente all'ospite che aveva intralciato l'incantesimo a Faust rotolò giù la testa dal tronco, mentre Faust rimise a posto quella dell'inserviente e poi se ne andò via proseguendo per la sua strada.

A quell'epoca questi tiri mancini venivano chiamati - con parola dotta - *magia innaturalis*, in contrapposizione alla *magia naturalis*, che era ciò che oggi chiamiamo fisica, chimica e tecnica. Per il Faust menzionato nel primo *Faustbuch* era più importante il primo tipo di magia, l'incantesimo grossolano e sfrontato grazie al quale egli voleva procacciarsi denaro a volontà, buoni cibi, vini pregiati, viaggi in paesi lontani su di un mantello fatato e cose del genere, mentre il Faust del teatro, sia nella commedia di burattini - di cui vi parlerò tra poco - e sia anche nel dramma di Goethe, non è un buonannulla, ma un uomo che vende l'anima al diavolo per essere in tal modo partecipe dei segreti della natura, dunque della magia naturale. Orbene, la commedia di burattini comincia subito con il fatto che all'inferno il diavolo parla con il suo ministro Caronte e gli dice che ormai è una noia aver sempre a che fare soltanto con quegli ignobili furfanti che finiscono all'inferno e che una volta tanto vorrebbe avere laggiù un grande personaggio. Dopodiché il diavolo Mefistofele si reca da Faust per sedurlo.

Per farla breve, questo Faust nacque probabilmente nella Germania meridionale verso il 1490, poi da studente tirò avanti alla bell'e meglio, a volte tenendo conferenze, a volte dando lezioni, com'era consuetudine di allora, e divenne quindi dottore a Heidelberg il 15 gennaio 1509, come sappiamo dai registri dell'università. Dopo aver concluso i suoi studi riprese la vecchia vita di avventure, nel 1513 arrivò a Erfurt, dove si fece chiamare «Faust, il semidio di Heidelberg», quindi la sua strada lo condusse forse a Cracovia e infine probabilmente a Parigi, dove fu al servizio di Francesco I di Francia. Si fermò anche a Wittenberg. In un passo dei *Discorsi a tavola* di Lutero si parla anche di Faust. Ma fuggì poi da Wittenberg perché perseguitato per la sua magia, e infine morì in un paesino del Württemberg nel 1539, come sappiamo dalla *Zimmerische Chronik*.

Da questa alla cronaca del conte Von Zimmern, la stessa in cui troviamo l'unica notizia sulla morte di Faust, apprendiamo però anche cose ancora molto più interessanti. In essa si legge infatti che Faust ha lasciato una biblioteca, che pare sia finita in possesso del conte Von

Staufen, nei cui possedimenti Faust sarebbe morto. Successivamente pare che dal conte Von Staufen si sarebbero recate in continuazione persone che volevano avere, a prezzi assai elevati, libri appartenuti a Faust. Sappiamo con precisione di un negromante del XVII secolo che, per un cosiddetto *Höllenzwang* [coercizione infernale], avrebbe sborsato ottomila fiorini.

Ma che cos'è una «coercizione infernale»? Si tratta delle formule di scongiuro e dei simboli magici con cui si credeva di poter evocare il diavolo o anche altri spiriti, buoni e cattivi. Non so come descrivervi. Non mi è facile spiegarvi facilmente di che cosa si trattasse. I simboli non sono né lettere né numeri, tutt'al più ricordano a volte l'arabo, altre volte l'ebraico, altre volte ancora complicate figure di matematica. Essi non hanno altro significato che quello di far sí che i maestri di magia possano spiegare ai propri discepoli - qualora avessero fallito nell'evocare gli spiriti - che essi non avevano riprodotto esattamente le figure. Molte volte dev'essere stato sicuramente così, poiché quei simboli sono talmente ingarbugliati che propriamente è possibile soltanto ricalcarli. Le parole di questa «coercizione infernale» sono invece un misto incomprensibile di latino, ebraico e tedesco; vogliono fare un grande effetto, ma neppure loro hanno un senso. A quei tempi la gente aveva idee ben diverse dalle nostre, come potete immaginare. Ebbene, questa «coercizione infernale» era ritenuta così pericolosa che il tipografo francofortese Johann Spieß, che nel 1587 stampò il primo *Faustbuch* corredandolo di una «Prefazione», scrive di aver tralasciato - dopo matura riflessione - tutto ciò che potesse sollevare scandalo, e quindi specialmente le formule di evocazione, che si sarebbero potute trovare nella biblioteca di magia. Ora, con il termine biblioteca di magia (simile alle tante effettivamente esistenti nel Medioevo) voi dovrete immaginarvi non tanto una collezione di volumi, e men che mai di volumi stampati, quanto piuttosto una pila di fascicoli scritti a mano, pressappoco come dei quaderni di chimica o di matematica. La gente non sbagliava del tutto a considerare pericoloso il possesso di simili fascicoli, perché esso di fatto lo era. Ma non tanto perché il diavolo arrivasse a visitare tali edifici passando per il comignolo, quanto piuttosto perché l'Inquisizione, quando sentiva dire che qualcuno possedeva dei libri di magia, lo arrestava e lo accusava di stregoneria. Conosciamo dei casi storicamente accertati in cui, per certuni, anche il semplice fatto di possedere il *Volksbuch* del Dottor Faust ha avuto le conseguenze più nefaste. Quando, più avanti, leggerete il *Faust* di Goethe allora vedrete che, durante la passeggiata «fuori Porta» nel giorno di Pasqua, a Faust si fa incontro di corsa un barboncino nero. Quando, in seguito, egli è nel suo studio per attendere alle proprie ricerche il barboncino lo distrae con il rumore dei suoi andirivieni, e allora Faust gli si rivolge

nei termini seguenti:

Se devo spartire la stanza con te,
smetti di mugolare,
caro cane, smetti di latrare.
Compagnia tanto fastidiosa non la riesco a sopportare.
Uno di noi due se ne deve andare.
Mi spiace mancare ai doveri dell'ospite.
La porta è aperta, il passo è libero...
Ma che mi tocca di vedere?
Può capitare una simile cosa in natura? È illusione? È realtà?
Come si fa grande e grosso!
S'alza di prepotenza,
non ha più nulla che paia di un cane...
Che spettro mi sono portato qua dentro!
Sembra già un ippopotamo. Ha occhi di fuoco, ha zanne spaventose.
Ah, ma ti tengo! Per questa genia di semidemoni il meglio che ci sia
è la clavicola di Salomone².

Quel barboncino è un diavolo travestito, che nei libri di magia ha il nome di Praestigia, nome che potrebbe equivalere a «folletto magico»³. Nei libri antichi si dice che, per ordine di Faust, quel can barbone aveva potuto diventare di colore bianco, marrone e rosso e che, prima di morire, Faust l'aveva lasciato in eredità a un abate di Halberstadt, il quale però non poté rallegrarsi per il possesso di quell'animale, ma finì invece ben presto di vivere. Quanto sia stata radicata a quell'epoca nel popolo la credenza in simili sciocche storie di fantasmi, potete dedurlo dal fatto che un grande erudito - di nome Agrippa von Nettesheim - dovette essere difeso espressamente da uno dei suoi allievi dall'accusa di stregoneria, accusa che si fondava tra l'altro sul fatto che si vedeva Agrippa sempre accompagnato da un can barbone nero.

Nei primi racconti su Faust c'erano diversi passi che la gente - non diversamente da noi oggi - recepiva come strane e talvolta orripilanti storie di spettri su cui non ci si stava a scervellare più di tanto. Ma esistevano anche altri passi e altri lettori. Come voi potete vedere già dal titolo, la fisica e la chimica in quanto magia naturale non erano l'opposto delle arti magiche nel senso in cui lo sono oggi per noi. Quindi se ad esempio la magia di Faust in alcuni racconti si manifesta nel fatto che egli presentò ai principi e agli studenti curiosi le parvenze degli antichi Greci, di Omero, di Achille, di Elena e di altri ancora, e se d'altra parte alcuni lettori di tali storie le avevano forse già viste o sentite almeno in parte in virtù della lanterna magica, per loro tali conoscenze non erano affatto una smentita delle arti magiche del dottor Faust, ma anzi ne erano una riprova. Il poter utilizzare la camera oscura, sul cui principio si fonda la lanterna magica, equivaleva per quelle persone proprio a un atto di magia; di qui il

nome stesso: lanterna magica, appunto. Allo stesso modo il confine tra i primi tentativi intrapresi allora con i palloni aerostatici e i viaggi aerei di Faust sul mantello magico non era così netto come lo è oggi per noi. Naturalmente molte prescrizioni mediche che a noi oggi appaiono magari naturali e ragionevoli vennero a maggior ragione considerate come magiche.

A quell'epoca maghi e scienziati facevano un tutt'uno. Il mago era detestato in quanto aveva stretto un patto con il diavolo, ma come uomo di scienza restava comunque un essere superiore, e questo ha assunto un grande rilievo successivamente per il Faust di Goethe. Ma anche il *Puppenspiel* o teatro di marionette, a suo modo, ha espresso le stesse problematiche. Infatti affinché anche gli spettatori più semplici riconoscessero quale uomo straordinario fosse quel Faust, a lui si affiancò per contrasto Hanswurst⁴ che ha stipulato anche lui un patto con il diavolo, ma che resta sciocco e balordo come prima e che alla fine riesce a liberarsi persino del diavolo. Il momento più bello del teatro di marionette è quello in cui, al termine della sua vita, il povero e perseguitato Faust s'imbatte nello sciocco e noioso Hanswurst al quale il diavolo ha già smesso di interessarsi da un pezzo, mentre vuole invece prendersi Faust nel giro di un paio d'ore. Vi leggo ora il passo al riguardo:

FAUST Non trovo né pace né riposo in alcun luogo, sono perseguitato ovunque dall'immagine dell'Inferno. Oh, perché non sono stato perseverante nei miei propositi? Perché mi son lasciato traviare? Ma il Maligno ha saputo prendermi nel mio lato più debole; sono irrevocabilmente votato all'Inferno. Anche Mefistofele mi ha lasciato, proprio adesso, in quest'ora sventurata in cui ho bisogno di distrazioni. Mefistofele, Mefistofele, dove sei?

A questo punto compare Mefistofele in sembiante di diavolo.
mefistofele Ehi, Faust! Come mi trovi?

FAUST Che cosa ti salta in mente? Hai dimenticato che sei vincolato a presentarti a me in sembiante umano? mefistofele No, ormai non più, perché il mio tempo è trascorso. Ancora tre ore, e sarai mio.

FAUST Come? Che cosa dici, Mefistofele? Il tempo a mia disposizione sarebbe finito? Tu menti! Sono passati soltanto dodici anni, e di conseguenza ne restano ancora dodici in cui devi essere al mio servizio.

MEFISTOFELE Ti ho servito per ventiquattro anni.

FAUST Ma com'è possibile? ... Non vorrai mica cambiare il calendario?

MEFISTOFELE No, questo non posso farlo... Ma stammi a sentire con pazienza. Tu richiedi ancora dodici anni.

FAUST A buon diritto. Nel nostro contratto si parla di ventiquattro anni.

MEFISTOFELE Giustissimo, ma non abbiamo stabilito che io debba servirti sia di giorno che di notte. Tu invece non mi hai lasciato in pace né di giorno né di notte; per cui aggiungi al tuo calcolo anche le notti, e vedrai che il nostro contratto sta per scadere.

FAUST Oh, padre di ogni menzogna! Allora mi hai ingannato.

MEFISTOFELE No, sei tu che ti sei ingannato da solo.

FAUST Lasciami vivere ancora un anno soltanto.

MEFISTOFELE Neppure un giorno.

FAUST Ancora un mese soltanto.

MEFISTOFELE Neppure un'ora in più.

FAUST Ancora un giorno soltanto, affinché io possa dire addio ai miei cari amici.

Mefistofele però ormai non acconsente più a nulla. Ha servito abbastanza. «Ci rivediamo a mezzanotte», aggiunge. E con queste parole si separa da Faust.

Adesso potete immaginare quanto sia divertente ed emozionante, nel teatro di marionette, vedere all'improvviso avanzare lentamente e ingenuamente come guardiano notturno Hanswurst che flemmatico scandisce le ore. Per tre volte.

«Udite, brava gente, state a sentire! Sono le 10, è ora di dormire», e così via: le vecchie canzoni tedesche dei guardiani notturni.

Faust ha dunque ancora due ore di vita, due ore fino a mezzanotte, e nell'ultimo quarto d'ora incontra anche Hanswurst, e affinché alla fine Faust - quando finalmente il diavolo se lo porta via - non ci faccia pena malgrado tutte le sue infamie, e affinché possiamo toccare con mano tutta la sua disperazione l'autore del vecchio teatro di marionette gli fa cercare la salvezza in un miserevole trucco. State a

sentire di che genere di trucco si tratti e come esso fallisca:

Tutt'a un tratto Faust guarda Hanswurst che dice: «Ah, buona sera, signor Faustino! Era ancora in giro pure Lei?»

FAUST Sí, mio servitore, non ho pace in nessun luogo, né in strada né in casa.

HANSWURST Ben Vi sta. Vedete, anch'io in questo momento me la passo malissimo ... e Voi mi dovete ancora i soldi per la retta dell'ultimo mese. Siate quindi così gentile e datemeli adesso ... ne ho urgente bisogno.

FAUST Ah, mio servitore, io non ho più nulla ... Il diavolo mi ha reso così povero che io stesso non mi appartengo neanche più. (*Sottovoce però soggiunge*) Devo cercare di liberarmi del diavolo con l'aiuto di questo buffone. (*E a questo punto vuole raggirare Hanswurst e dice*) Già, mio caro servitore, è vero che non ho soldi, ma non vorrei andarmene da questo mondo senza prima averti pagato. Perché non facciamo così: tu ti togli i tuoi vestiti e ti metti i miei, cosicché tu ottieni i tuoi soldi e io mi tolgo il debito?

Ma HANSWURST scuote la testa No, no! Sicuramente il diavolo alla fine acciufferà la persona sbagliata. No, prima che succeda uno sbaglio così grosso preferisco regalarvi la somma che mi dovete. In cambio però dovete farmi un favore.

FAUST Volentieri. E quale sarebbe?

HANSWURST Portate i miei saluti a mia nonna, che è all'Inferno, al numero 11, subito a destra quando si entra.

Dopodiché Hanswurst se la fila. Ma lo si sente cantare dietro le quinte:

Udite, brava gente, state a sentire:
È mezzanotte, è ora di dormire.
Badate al vostro focolare,
Che il diavolo il dottor Faust si vuole pigliare.

A questo punto s'ode il rintocco della mezzanotte, e tra lampi, tuoni e vampate di zolfo arriva dall'inferno tutta una schiera di diavoli per prendere Faust.

Goethe vide questo *Puppenspiel* da bambino. Cominciò a scrivere il *Faust* quando non aveva ancora trent'anni e lo terminò a ottanta.

Anche il suo Faust ha stretto un patto con il diavolo, e alla fine quest'ultimo se lo vuol prendere. Ma nei duecentocinquant'anni che intercorrono tra la pubblicazione del primo libro su Faust e la conclusione del *Faust* goethiano l'umanità era cambiata. Sempre più chiaramente ci si era resi conto che, molte volte, ad aver attratto verso la magia la gente delle epoche passate non erano state l'avidità, la cattiveria o la pigrizia, ma la sete di sapere e la grandezza di spirito. Goethe l'ha mostrato nel suo *Faust*, ed è per questo che alla fine, di fronte a una schiera di angeli che invadono l'intero palcoscenico, il diavolo deve far marcia indietro.

Karl Kraus

dedicato a Gustav Glück

Uomo universale
Come tutto diventa rumoroso¹.

Certe vecchie incisioni raffigurano il messaggero che accorre gridando, coi capelli ritti, agitando un foglio, un foglio pieno di guerra e pestilenza, di fatti dolorosi e cruenti, di incendi e siccità, che diffonde dovunque le «Ultime notizie»². Un giornale in questo senso, nel significato che la parola ha in Shakespeare, è la «Fackel». Piena di tradimenti, terremoti, veleno e incendi dal *mundus intelligibilis*. L'odio con cui essa perseguita la sterminata, brulicante genia della stampa è vitale prima che morale, come quello che l'avo ha gettato su una degenerata genia di furfanti pigmei nati dal suo seme. Già il termine «opinione pubblica» è per lui un orrore. Le opinioni sono una cosa privata, il pubblico ha interesse solo ai giudizi. Il pubblico giudica, o non esiste affatto come tale. Ma il senso dell'opinione pubblica che è prodotta dalla stampa è appunto quello di rendere il pubblico incapace di giudicare, di suggerirgli un comportamento irresponsabile e disinformato. In effetti, che cosa sono le stesse più precise informazioni dei quotidiani di fronte all'orripilante acribia che la «Fackel» dedica all'esposizione di fatti giuridici, linguistici e politici? Essa non si dà pensiero dell'opinione pubblica. Poiché le novità sanguinolente di questo «giornale» sollecitano il suo giudizio. E lo esigono con la massima violenza e urgenza contro la stessa stampa.

Un odio come quello che Kraus ha gettato sui giornalisti non può essere fondato soltanto su quello che essi fanno - per quanto deplorabile possa essere; questo odio deve radicarsi nel loro essere, sia poi questo opposto al proprio, oppure affine. Ma in realtà è l'una e l'altra cosa. La più recente descrizione del giornalista lo caratterizza fin dal primo periodo come «un uomo che ha scarso interesse per se stesso e per la propria esistenza come per la mera esistenza delle cose, ma che segue le cose solo nei loro rapporti, soprattutto negli eventi dove si scontrano fra loro, - e che solo in questo momento diventa un essere in sé concluso, essenziale e vivo». Ciò che ci offre questo periodo non è altro che il negativo dell'immagine di Kraus. In effetti,

chi avrebbe potuto mostrare un interesse più cocente per se stesso e per la propria esistenza di lui, che non abbandona mai questo tema, chi avrebbe potuto mostrare più attenzione per le cose e per la loro origine, chi avrebbe potuto essere indotto in uno stato di più nera disperazione dall'incontro dell'evento con una data, un testimone oculare o una macchina fotografica? Infine egli ha concentrato tutte le sue energie nella lotta contro la frase fatta, che è l'espressione linguistica dell'arbitrio con cui, nel giornalismo, l'attualità si arroga il dominio sulle cose.

La sua lotta contro la stampa è illuminata nel modo più netto dall'opera a cui il suo compagno di lotta Adolf Loos dedicò la propria vita. Loos trovò i suoi provvidenziali avversari in quei rappresentanti dell'arte industriale e architetti dei «Laboratori viennesi» che si proponevano di realizzare una nuova industria dell'arte. Le sue parole d'ordine sono espresse con formulazioni durature in numerosi saggi, ma soprattutto nell'articolo *Ornamento e delitto*, apparso nel 1908 sulla «Frankfurter Zeitung». Il vivido lampo che si è acceso in questo saggio ha descritto il più singolare zig-zag. «Leggendo il passo dove Goethe deplora il modo in cui i piccoli borghesi e tanti intenditori d'arte tastano incisioni in rame e rilievi, egli ha compreso che ciò che deve essere toccato non può essere un'opera d'arte, e che ciò che è opera d'arte deve essere sottratto alla manipolazione». Di conseguenza Loos si preoccupò soprattutto di separare opera d'arte e oggetto d'uso, e così la prima preoccupazione di Kraus è stata quella di distinguere informazione e opera d'arte. Il gazzettiere ha lo stesso spirito di colui che esercita l'arte industriale dell'ornamento. Come specialista dell'ornamento, in quanto maschera il confine che separa il giornalismo dalla poesia, come creatore del supplemento letterario in poesia e in prosa Kraus non si è stancato di denunciare Heine, e anzi di mettergli accanto, più tardi, lo stesso Nietzsche, come colui che tradì l'aforismo all'impressione. «Io ritengo - scrive Kraus di quest'ultimo - che alla mescolanza di elementi... dei disgregati stili europei dell'ultimo cinquantennio egli abbia ancora aggiunto la psicologia, e che il nuovo livello di linguaggio che egli ha creato sia quello del saggismo, come il livello di Heine è quello del supplemento letterario». Le due forme appaiono come sintomi della malattia cronica di cui tutti gli orientamenti e i punti di vista non fanno che determinare la curva della febbre: l'inautenticità. Lo smascheramento dell'inautentico è ciò da cui è nata questa lotta contro la stampa. «Chi ha mai inventato questa grossa scusa: di potere ciò che non si è?»

La frase. Ma essa è un parto della tecnica. «L'apparato giornalistico richiede mercati del lavoro e di smercio, come una fabbrica. In determinate ore del giorno (due o tre volte, per i grandi giornali) deve essere procurata e preparata una determinata quantità di lavoro per la

macchina. E non di un materiale qualunque: tutto quello che è accaduto nel frattempo dovunque e in qualsiasi campo della vita, della politica, dell'economia, dell'arte ecc., deve essere raggiunto e giornalmisticamente preparato». O, con un'espressione grandiosamente sintetica di Kraus: «Dovrebbe chiarire le idee sulla tecnica il fatto che essa non sappia creare una sola frase nuova, ma lasci lo spirito dell'umanità nella situazione di non poter fare a meno della vecchia. In questa eterogenea unione in cui una vita mutata si accompagna a una forma di vita vecchia e superata vive e cresce il male del mondo». Con queste parole Kraus compone fulmineamente il nodo in cui si sono congiunte tecnica e frase. È però vero che la soluzione presuppone la scoperta di un altro laccio: quello per cui il giornalismo è interamente espressione della mutata funzione del linguaggio nel mondo del capitalismo avanzato. La frase fatta nel senso che Kraus così incessantemente perseguita è il marchio di fabbrica che rende l'idea commerciabile, così come il fiore retorico, come ornamento, le conferisce valore di affezione. Ma proprio per questo la liberazione del linguaggio è diventata identica con quella della frase - la sua trasformazione da copia della produzione in suo strumento. La stessa «Fackel» contiene modelli di questa liberazione, anche se non ne contiene ancora la teoria; le sue formule sono del tipo che annoda, non mai di quello che scioglie. L'intreccio di un pathos biblico con l'inflessibile fissazione alle indecenze della vita viennese - è questo il suo modo di avvicinarsi ai fenomeni. Non le basta chiamare il mondo a testimonio del cattivo comportamento di un capocameriere, deve tirare fuori i morti dalle loro tombe. - A buon diritto. Poiché la meschina e penetrante dovizia di questi scandali dei caffè, della stampa e della società viennese è solo l'inappariscnte dimostrazione di una prescienza che si volse poi improvvisamente, del tutto imprevedibilmente al suo oggetto primo e più proprio, per chiamarlo per nome, due mesi dopo lo scoppio della guerra, in quel discorso *In questa grande epoca* in cui tutti i demoni che avevano abitato in questo ossesso confluivano nel branco della generazione contemporanea.

«In questa grande epoca che io ho conosciuto quando era ancora così piccola; e che diventerà nuovamente piccola, se gliene resta ancora il tempo; e che noi, poiché nel mondo dello sviluppo organico una siffatta trasformazione non è possibile, preferiamo chiamare un'epoca grossa e davvero anche pesante; in quest'epoca in cui accade proprio ciò che non ci si poteva immaginare, e in cui deve necessariamente accadere ciò che non ci si può più immaginare, e se lo si potesse, non accadrebbe più -; in quest'epoca seria che ha riso da morire all'idea di poter diventare seria, che colta di sorpresa dalla propria tragicità aspira a distrarsi, e che cogliendo se stessa sul fatto va in cerca di parole; in quest'epoca rumorosa che rimbomba

dell'orribile sinfonia dei fatti che producono notizie e delle notizie che sono colpevoli dei fatti: in quest'epoca non si attenda da me nessuna parola particolare, nessuna fuorché questa, che serve appena a preservare il silenzio dal fraintendimento. Troppo profondo è in me il rispetto per l'immutabilità, la subordinazione della lingua alla sventura. Nei regni della povertà della fantasia, dove l'uomo muore di carestia spirituale senza accorgersi della sua fame spirituale, dove le penne sono intinte nel sangue e le spade nell'inchiostro, ciò che non è pensato deve essere fatto, ma ciò che è solo pensato è inesprimibile. Non si aspettino da me una mia parola. Né potrei dire una nuova parola, poiché nella stanza dove uno scrive il rumore è così forte, e se provenga da animali, da bambini o solo da mortai non è cosa da decidersi ora. Chi aggiunge parole ai fatti deturpa la parola e il fatto, ed è doppiamente spregevole. Questa professione non si è estinta. Quelli che ora non hanno nulla da dire, poiché il fatto ha la parola, continuano a parlare. Chi ha qualcosa da dire si faccia avanti e taccia».

Tutto ciò che Kraus scrisse ha questo di particolare: è un silenzio rovesciato, un silenzio che la tempesta degli eventi investe nel suo nero mantello, rovesciandolo e voltando all'esterno la vivace fodera. Nonostante l'abbondanza delle sue occasioni, ciascuna di esse pare irrompere su di lui all'improvviso, con la repentinità di un colpo di vento. Subito entra in azione un preciso dispositivo per vincerla: la forma d'espressione orale e quella scritta sono ingranate l'una nell'altra così da esaurire completamente ogni situazione nelle sue possibilità polemiche. Con quanta cautela Kraus proceda, lo si può vedere dal filo spinato di comunicati redazionali che circonda ogni fascicolo della «Fackel» così come dalle taglientissime definizioni e riserve che sono contenute nei programmi e nelle presentazioni delle sue letture «dai propri scritti».

La triade: silenzio, sapere, presenza di spirito costituisce la figura del polemista Kraus. Il suo silenzio è una diga contro cui la rilucente conca del suo sapere si approfondisce continuamente. La sua presenza di spirito non si lascia porre domande, non è mai disposta a conformarsi alle regole che un altro le oppone. Per prima cosa essa smonta invece la situazione, scopre la vera problematica che essa contiene e la presenta all'avversario al posto di ogni risposta. Se in Johann Peter Hebel si ritrova il lato costruttivo, creativo del tatto nel suo più alto sviluppo, in Kraus si ritrova quello distruttivo e critico. Ma per entrambi il tatto è presenza morale di spirito (Stössl dice «convinzione dialetticamente affinata»), ed espressione di una convenzione ignota che è più importante di quella riconosciuta. Kraus vive in un mondo in cui la peggiore infamia è ancora una gaffe; egli distingue ancora all'interno del mostruoso, proprio perché il suo metro

non è mai quello del decoro borghese, a cui basta salire oltre il limite della canagliata casalinga perché gli manchi tosto il fiato al punto che non è più assolutamente in grado di concepire quella di livello storico-mondiale.

Kraus ha conosciuto da sempre questo metro, e del resto non ce n'è un altro, per il vero tatto. È un metro teologico. Poiché il tatto non è - come vorrebbe il pregiudizio - la capacità di ponderare tutti i rapporti affinché ciascuno abbia ciò che gli è socialmente dovuto. Al contrario, il tatto è la capacità di trattare i rapporti sociali - senza perderli mai di vista - come rapporti naturali, anzi paradisiaci, e così di trattare non solo il re come se fosse nato con la corona in testa, ma anche il lacchè come se fosse un Adamo in livrea. Hebel ha posseduto questa nobiltà nel suo contegno sacerdotale, Kraus la possiede nel suo atteggiamento di guerriero. Il suo concetto di creatura contiene l'eredità teologica di speculazioni che hanno avuto carattere di attualità e validità europea per l'ultima volta nel secolo XVII. Ma il nocciolo teologico di questo concetto ha subito una trasformazione per cui si è risolto, in un modo del tutto naturale, nel credo universalmente umano della mondanità austriaca, che fece del creato la chiesa in cui nulla ricorda più il rito, se non un leggero aroma d'incenso che emana talvolta dalla nebbia. Questo credo è stato formulato nel modo più icastico e più valido da Stifter, ed è possibile percepire la sua eco dovunque Kraus si occupi di animali, di piante e di bambini.

Scrivendo Stifter: «Il soffiare dell'aria, lo scorrere dell'acqua, la crescita delle messi, l'ondeggiare del mare, il verdeggiare della terra, lo splendore del cielo, lo scintillio delle stelle, io li considero grandi: ritengo che la bufera che grandiosamente incede, il fulmine che fende le case, la tempesta che abbatte le onde sulla riva, la montagna che erutta fuoco, il terremoto che seppellisce interi paesi, non siano più grandi di quei fenomeni, anzi, li considero più piccoli, poiché sono solo gli effetti di leggi molto superiori... Quando gli uomini erano nel periodo della loro infanzia, e il loro occhio spirituale non era ancora stato toccato dalla scienza, essi erano scossi da ciò che era più prossimo e più appariscente, che provocava in loro un'irresistibile paura e meraviglia; ma quando cominciarono a capire, quando il loro sguardo cominciò a dirigersi sulle connessioni, i singoli fenomeni tramontarono e si levò sempre più in alto la legge, i fatti meravigliosi cessarono, crebbe il miracolo... Come nella natura le leggi generali operano silenziose e incessanti, e il fatto sorprendente è solo una particolare manifestazione di queste leggi, così la legge morale opera in silenzio e vivificando l'anima attraverso l'infinito commercio degli uomini fra loro, e i miracoli del momento che certe azioni rappresentano sono solo piccoli segni di questa forza universale».

Tacitamente, in questo passo famoso il sacro ha lasciato il posto al

concetto modesto, ma problematico, della legge. Ma questa natura di Stifter e il suo mondo morale sono abbastanza trasparenti da escludere ogni confusione con quelli kantiani, e da restare riconoscibili nella loro sostanza creaturale. E quegli sdegnosi uragani e fulmini, tempeste, risacche e terremoti secolarizzati - l'uomo universale li ha nuovamente restituiti alla creazione, poiché fa di essi la risposta che questa dà alla delittuosa esistenza dell'uomo, nel quadro della storia del mondo. Solo che qui il divario fra la creazione e il giudizio universale non è colmato da una storia sacra, né, tantomeno, trova un superamento storico. Poiché come il paesaggio austriaco riempie perfettamente la felice ampiezza della prosa stifteriana, così per lui, Kraus, gli anni tremendi della sua vita non sono storia, ma natura, un fiume, condannato a snodarsi attraverso un paesaggio infernale. È il paesaggio in cui ogni giorno sono abbattuti 50000 alberi per sessanta giornali. Kraus ha dato questa informazione sotto il titolo *La fine*. Poiché è certo che l'umanità nella lotta contro la creatura deve avere la peggio, così come è certo del fatto che la tecnica, una volta scesa in campo contro il creato, non si fermerà neanche davanti al suo signore. Il suo disfattismo è di specie sovranazionale, e cioè planetaria, e per lui la storia è soltanto il deserto che separa la sua generazione dalla creazione, di cui l'ultimo atto è la conflagrazione mondiale. Come disertore che passa nel campo della creatura - così egli percorre questo deserto. «E solo l'animale, che soggiace all'uomo, è l'eroe della vita»: il credo patriarcale di Adalbert Stifter non aveva mai trovato una formulazione più cupa, più araldica.

È in nome della creatura che Kraus si volge sempre di nuovo all'animale e «al cuore di tutti i cuori, quello del cane», per lui il vero specchio di virtù della creazione, in cui fedeltà, purezza, gratitudine ci sorridono da tempi perdutamente lontani. Com'è deplorabile il fatto che degli uomini si mettano al suo posto! Sono i seguaci. Più e più volentieri che intorno al maestro essi si raccolgono, con un brutto fiutare, intorno all'avversario colpito a morte. Certo, non per nulla il cane è l'animale emblematico di questo autore: il cane, il caso ideale del seguace, che non è null'altro che una creatura devota. E quanto più questa devozione è personale e infondata, tanto meglio. Kraus ha ragione di sottoporla a un esame severissimo. Ma se c'è qualcosa che esprime l'infinita problematicità di queste creature, è il fatto che esse si reclutano solo tra quelli a cui lo stesso Kraus ha dato spiritualmente vita, che con uno stesso atto egli ha concepito e convinto. La sua testimonianza può essere determinante solo per coloro per cui non potrà mai diventare concepimento³.

È perfettamente logico che l'uomo impoverito, ridotto, di questi giorni, il contemporaneo, possa ormai chiedere asilo soltanto in quella forma stentatissima: come privato, nel tempio della creatura. Quanta

rinuncia e quanta ironia sono insite nella singolare lotta per i «nervi», gli ultimi filamenti delle radici del viennese in cui Kraus poté ancora scoprire della terra materna! «Kraus - scrive Robert Scheu - aveva scoperto un grande oggetto, che prima di allora non aveva mai messo in moto la penna di un pubblicista: i diritti dei nervi. Egli trovò che essi sono un oggetto degno di un'appassionata difesa non meno della proprietà, di casa e famiglia, del partito e della costituzione. Divenne l'avvocato dei nervi, ed entrò in lotta contro i piccoli seccatori quotidiani, ma poi l'oggetto gli crebbe tra le mani, e diventò il problema della vita privata. Essa deve essere difesa contro la polizia, la stampa, la morale e i concetti, in ultima analisi contro il prossimo, scoprire sempre nuovi nemici divenne la sua professione». Questo passo mette in luce meglio di ogni altro il singolare intreccio di teoria reazionaria e prassi rivoluzionaria che si incontra dovunque in Kraus. In realtà, proteggere la vita privata contro la morale e i concetti in una società che ha intrapreso la radioscopia politica della sessualità e della famiglia, dell'esistenza economica e fisica, in una società che si accinge a costruire case con pareti di vetro, dove le terrazze entrano profondamente dentro le stanze, che già non sono più tali -, questa parola d'ordine sarebbe la più reazionaria, se la vita privata di cui Kraus si è assunto la difesa non fosse precisamente quella che, in antitesi a quella borghese, corrisponde rigorosamente a questo sovvertimento sociale, in breve la vita privata che smonta se stessa, che si dà forma pubblicamente, la vita privata dei poveri, quali furono Peter Altenberg, il sobillatore, o Adolf Loos. In questa lotta - e solo in essa - ci guadagnano poi anche i seguaci, in quanto proprio essi, con sovrana noncuranza, violano quell'anonimità in cui il satirico cercò di chiudere la propria vita privata, e nulla pone loro freno fuorché la decisione con cui lo stesso Kraus esce sulla soglia per fare gli onori delle rovine in cui egli è un «privato».

Tanto risolutamente egli sa fare della propria vita una cosa pubblica, se la lotta lo esige, altrettanto indiscretamente egli si è opposto da sempre a quella distinzione fra critica personale e oggettiva che serve a screditare la polemica, e che è uno dei principali strumenti della corruzione che regna nel nostro mondo letterario e politico. Che Kraus guardi alle persone - a ciò che sono più che a ciò che fanno, a ciò che dicono più che a ciò che scrivono, e meno che mai ai loro libri -, è il presupposto della sua autorità polemica, che - fidando in un'armonia davvero prestabilita, conciliativa - è capace di estrarre tutto il mondo spirituale di un autore, intero e intatto, e con una sicurezza tanto maggiore quanto più esso è vano, da un unico elemento della proposizione, da un'unica parola, un'unica intonazione. Ma come il momento personale e quello oggettivo non coincidano solo nell'avversario, ma anche e anzitutto in lui stesso, lo dimostra nel

modo migliore il fatto che egli non sostiene mai un'opinione. Poiché l'opinione è la falsa soggettività che si lascia staccare dalla persona, mettere in circolazione come una merce fra le altre. Kraus non ha mai condotto un'argomentazione che non lo impegnasse in tutta la sua persona. Egli incarna così il segreto dell'autorità: non deludere mai. L'autorità non ha termine in altro modo che questo: muore, o delude. Essa non è affatto intaccata da ciò che tutti gli altri devono evitare: il proprio arbitrio, la propria ingiustizia e incoerenza. Al contrario sarebbe deludente poter constatare come essa giunga alle sue sentenze: col facile buon senso, poniamo, o addirittura per conseguenza logica. «Per l'uomo - ha detto una volta Kraus - aver ragione non è una faccenda erotica, ed egli preferisce senza dubbio la ragione altrui al proprio torto». A Kraus non è consentito di dare questa prova della sua virilità; la sua vita vuole che al suo proprio torto si contrapponga nel migliore dei casi l'altrui pretesa di aver ragione, e quanto ha poi ragione di tener fermo ad esso! «Molti avranno ragione, un giorno. Ma il torto che io ho oggi sarà ragione». È questo il linguaggio della vera autorità. Se consideriamo la sua opera, non possiamo arrivare che a un risultato: alla conclusione che essa è cogente nello stesso grado, altrettanto inesorabilmente verso se stessa che verso gli altri, che non si stanca mai di tremare davanti a se stessa (non mai davanti agli altri), che non cessa mai di dare soddisfazione a se stessa, di rendere conto davanti a sé, e che questa responsabilità non trae mai le sue ragioni dalla costituzione privata, e neanche dai limiti della capacità umana, ma sempre soltanto dalla cosa, sia poi questa considerata in modo ingiusto, privato quanto si vuole.

Contrassegno di tale autorità illimitata è da sempre l'unione di potere legislativo ed esecutivo. Ma in nessun altro luogo essa è così intima come nella «grammatica». In Kraus quest'ultima è quindi l'espressione più decisiva della sua autorità. In incognito come Harun al Rashid, egli si aggira, di notte, fra le costruzioni dei giornali, e dietro la rigida facciata delle frasi spia nell'interno, scopre fra le orgie della «magia nera» lo stupro, il martirio delle parole: «È la stampa un messaggero? No, l'evento. Un discorso? No, la vita. Essa non avanza solo la pretesa che i veri eventi siano le sue notizie sugli eventi, ma provoca anche questa sinistra identità, onde sorge sempre l'apparenza che i fatti debbano essere prima riferiti e poi compiuti, spesso anche tale possibilità, e comunque la situazione per cui i reporters di guerra non possono stare a guardare, ma i combattenti diventano reporters. In questo senso sono disposto a sentirmi ripetere che per tutta la vita ho sopravvalutato la stampa. Essa non è un fattorino - e come potrebbe, un fattorino, pretendere e ricevere tanto? -, è l'evento. Ancora una volta lo strumento ci ha sopraffatti. Abbiamo messo l'uomo che deve annunciare l'incendio, e che dovrebbe svolgere, nello

stato, il ruolo più subordinato, al di sopra del mondo, dell'incendio e della casa, al di sopra del fatto e della nostra fantasia». - Autorità e parola contro corruzione e magia: così sono schierate le parti in questa lotta. Non è ozioso pronosticare il suo esito. Nessuno, e Kraus meno di tutti, può abbandonarsi all'utopia di un giornale «obiettivo», alla chimera di un'«informazione imparziale». Il giornale è uno strumento del potere. Può ricevere il suo valore solo dal carattere del potere che serve; non solo nella posizione che sostiene, anche nel modo in cui lo fa è sua espressione. Ma se il capitalismo avanzato non svilisce solo i suoi fini, ma anche i suoi mezzi, non ci si deve aspettare una nuova fioritura di onniumanità paradisiaca da una forza che lo vinca più di quanto ci si possa attendere una rifioritura del linguaggio di Goethe o di Claudius. Essa si distinguerà da quella dominante anzitutto perché metterà fuori corso ideali che questa ha degradato. Ciò basta per giudicare quanto poco Kraus avrebbe da guadagnare o da perdere in questa lotta, e come la «Fackel» dovrebbe illuminarla imperturbata. Ai fatti sensazionali e sempre identici che la stampa quotidiana somministra al suo pubblico, egli contrappone l'eternamente nuova «notizia» che deve essere annunciata della storia della creazione: l'eternamente nuovo, incessante lamento.

Demone.

Ho dormito?
Mi sono appena addormentato.

È un fatto profondamente fondato nella figura di Kraus, e che è lo stigma di ogni polemica intorno a lui, che tutti gli argomenti apologetici falliscano il bersaglio. La grande opera di Leopold Liegler è nata da un atteggiamento apologetico. Legittimare Kraus come «personalità etica» è il suo principale obiettivo. Ciò è impossibile. L'oscuro fondo da cui si distacca la sua immagine non è il mondo contemporaneo, ma quello preistorico, o il mondo del demone. La luce del giorno della creazione cade su di lui, e così egli emerge da questa notte. Però non in tutte le sue parti, e ne restano altre che le sono legate più profondamente di quanto si possa supporre. Un occhio che non le si sappia adattare non scorgerà mai il profilo di questa figura. Saranno sprecati, in questo caso, tutti i cenni che Kraus, nel suo invincibile bisogno di farsi notare, non si stanca di dare. Poiché, come nella fiaba, il demone in Kraus ha fatto della vanità l'espressione della sua essenza. È sua anche la solitudine del demone che sulla collina nascosta folleggia: «Grazie al cielo nessuno sa che mi chiamo Strepitolino⁴!» Come questo demone danzante non sta un momento tranquillo, così in Kraus la riflessione eccentrica alimenta la più

continua agitazione. «Malato delle sue doti», lo ha chiamato Viertel. In effetti le sue capacità sono sofferenze, e oltre quelle reali la sua vanità fa di lui un ipocondriaco.

Se egli non si rispecchia in se stesso, lo fa nell'avversario che ha ai suoi piedi. La sua polemica è da sempre l'intreccio più stretto di una tecnica dello smascheramento che lavora coi mezzi più progrediti e un'arte dell'autoesibizione che opera con mezzi arcaici. Ma anche in questa zona si rivela il demone, nell'ambiguità: in essa autoesibizione e smascheramento si fondono insieme, come autosmascheramento. Quando Kraus dice: «Si chiama antisemitismo la mentalità che prende sul serio circa la decima parte dei rimproveri che lo spirito degli affaristi tiene pronti per il proprio sangue», egli dà lo schema secondo cui si configura anche il rapporto dei suoi avversari con lui. Non c'è un solo rimprovero contro di lui, un solo insulto alla sua persona di cui essi non potrebbero trovare la più legittima formulazione nei suoi scritti, e, in essi, in quei passi in cui il narcisismo arriva fino all'autoammirazione. Nessun prezzo è per lui troppo alto per far parlare di sé, e il successo di queste speculazioni gli dà sempre ragione. Se lo stile è la capacità di percorrere in lungo e in largo il pensiero linguistico senza cadere perciò nel banale, esso è per lo più raggiunto dalla forza cardiaca di grandi pensieri che spingono il sangue linguistico, attraverso le arterie della sintassi, fin nelle membra più lontane. Ora, anche se la presenza di tali pensieri in Kraus salta subito agli occhi, la forza cardiaca del suo stile è però l'immagine di se stesso che egli porta dentro di sé, per esporla nel modo più impietoso. Sì, Kraus è vanitoso. Così l'ha descritto Karin Michaelis, mentre rapido, inquieto, saltellando attraversa la sala per raggiungere il podio di una conferenza. E se poi egli sacrifica alla sua vanità, non sarebbe il demone che è, se ciò che sacrifica non fosse in fin dei conti se stesso, la sua vita, il suo male, con tutte le sue piaghe e le sue debolezze. Così si realizza il suo stile, e con esso il tipico lettore della «Fackel», che ancora nella proposizione dipendente, nella particella, persino nella virgola vede palpitare muti brandelli e filamenti di nervi, che vede come anche al fatto più remoto e più arido stia attaccato un pezzo della carne dilaniata. L'idiosincrasia come supremo organo critico - è questa la recondita funzionalità di questo narcisismo e la condizione atroce che conosce solo uno scrittore per cui ogni atto di appagamento diventa insieme una tappa del martirio, e che oltre a Kraus nessuno ha vissuto con l'intensità di Kierkegaard.

«Io sono - ha detto Kraus - forse il primo caso di uno scrittore che nello stesso tempo vive teatralmente il proprio scrivere», e con queste parole ha assegnato alla propria vanità il suo posto più legittimo: nel mimo. Il genio mimico che nel corsivo imita, nella polemica fa boccacce, si scatena festosamente nella lettura di drammi, i cui autori

occupano non a caso una singolare posizione intermedia: Shakespeare e Nestroy, poeti e attori, Offenbach, compositore e direttore d'orchestra. È come se il demone dell'uomo cercasse l'atmosfera mossa, percorsa da tutti i fulmini dell'improvvisazione di questi drammi, poiché solo essa gli offre infinite possibilità di saltar fuori motteggiando, tormentando, minacciando. La propria voce fa qui la prova della demoniaca ricchezza di persone del lettore (persona = ciò attraverso cui passa il suono), e intorno alle punte delle dita guizzano i gesti dei personaggi che abitano nella sua voce. Ma la mimica ha una parte decisiva anche nel rapporto con gli oggetti della sua polemica. Egli imita l'avversario per inserire il ferro dell'odio nelle più sottili fessure del suo comportamento. Questo pedante che fruga tra le sillabe ne tira fuori larve che vi si annidano, a mucchi. Le larve della venalità e della loquacità, dell'infamia e della bonomia, dell'infantilismo e della cupidigia, della voracità e della malignità. In realtà, lo smascheramento dell'inautentico - più difficile di quello del male - si attua qui in una forma behavioristica. Le citazioni della «Fackel» non sono solo citazioni, ma qualcosa di più: sono accessori teatrali di cui il citante si serve nei suoi smascheramenti mimici. È vero che proprio qui viene in luce come la crudeltà del satirico sia unita nel modo più stretto con l'ambigua umiltà dell'interprete, che nelle pubbliche letture assume proporzioni inverosimili. «Strisciare dentro un altro»: così si indica, non per nulla, il grado più basso dell'adulazione, e questo è appunto ciò che fa Kraus: per distruggere. La cortesia è diventata qui mimetizzazione dell'odio, l'odio mimetizzazione della cortesia? Comunque sia, entrambi hanno raggiunto un grado di assoluta perfezione, di perfezione cinese. Il «tormento» di cui Kraus parla tanto e con allusioni così oscure ha qui la sua sede. Le sue proteste contro dediche, materiali, documenti non sono altro che la reazione di difesa di un uomo che deve essere coinvolto, reso complice. Ma ciò che così lo coinvolge, ancor più del comportamento pratico del suo prossimo, è il suo linguaggio. La sua passione di imitarlo è insieme espressione di e lotta contro questo coinvolgimento, è anche motivo e conseguenza di quella sempre desta coscienza della propria colpa in cui soltanto il demone ha il suo elemento.

L'amministrazione dei suoi errori e delle sue debolezze (più mirabile di tutte le sue doti) è organizzata con tale raffinata precisione che ogni legittimazione esterna non fa che turbarla. Peggio che mai se si vuole legittimare quest'uomo come «modello di un tipo umano perfettamente armonico», se si vuol farlo apparire come filantropo (con una locuzione e stilisticamente e logicamente assurda), in modo che chi «ascolta la sua durezza con l'orecchio dell'anima» scopre che la sua causa è la compassione. No! Questa sicurezza incorruttibile, aggressiva, agguerrita non deriva da quel nobile modo di sentire,

poetico o filantropico, a cui i seguaci volentieri l'attribuiscono. Quanto è banale e insieme profondamente falsa la loro derivazione del suo odio dall'amore, mentre saltano agli occhi le forze tanto più originarie che sono qui all'opera: un'umanità che è solo il passaggio della cattiveria nella sofistica, della sofistica nella cattiveria, una natura che è l'alta scuola dell'odio degli uomini e una compassione che vive solo intrecciata con la vendetta: «O hätte man mir nur die Wahl gelassen I den Hund oder den Schlächter zu tranchieren | ich hätt' gewählt»⁵. Non c'è nulla di più assurdo che volerlo modellare secondo l'immagine di ciò che egli ama. Giustamente il «perturbatore del mondo legato al suo tempo» Kraus è stato messo a confronto con l'«eterno riformatore del mondo» che è sfiorato ogni tanto da sguardi benevoli.

«Quando l'epoca attentò alla propria vita, egli fu la sua mano», ha detto Brecht. Sono poche le affermazioni che reggono accanto a questa cognizione, e certo non le parole amichevoli di Adolf Loos. «Kraus - egli dichiara - sta sulla soglia di una nuova epoca». Ah, no davvero. Kraus sta sulla soglia del giudizio universale. Come nei sontuosi quadri degli altari barocchi i santi schiacciati contro la cornice tendono in gesto di difesa le mani distese contro i vertiginosi scorci delle estremità degli angeli, dei beati, dei dannati che fluttuano davanti a loro, così su Kraus preme tutta la storia universale nelle estremità di un'unica notizia locale, un'unica frase, una sola inserzione. È questa l'eredità che egli ha ricevuto dalle prediche di Abraham a Santa Clara. Di lì proviene quella prossimità che si capovolge, quella prontezza dell'istante per nulla contemplativo e l'intreccio che alla sua volontà consente solo l'espressione teorica, al suo sapere solo l'espressione pratica. Kraus non è un genio storico. Non sta sulla soglia di una nuova epoca. Se egli volge mai le spalle alla creazione, se interrompe i suoi lamenti, è solo per accusare davanti al tribunale del mondo.

Non si capisce nulla di quest'uomo finché non si riconosce che tutto, necessariamente e senza eccezione, linguaggio e cosa, per lui ha luogo nella sfera del diritto. Tutta la sua filologia mangiafuoco, divoratrice di spade dei giornali si occupa del diritto non meno che del linguaggio. Non si capisce la sua «grammatica» se non si riconosce come essa sia un contributo alla procedura linguistica, se la parola dell'altro nella sua bocca è intesa solo come *corpus delicti*, e la sua propria solo come quella giudicante. Kraus non conosce sistema. Ogni pensiero ha la sua celletta. Ma nell'istante, e apparentemente per un nonnulla, ogni cellula può diventare un'aula, un'aula di tribunale, dove poi la lingua ha la presidenza. Si è detto di Kraus che egli ha «dovuto sopraffare l'ebraismo in sé», o addirittura che ha «percorso la via dall'ebraismo alla libertà»; nulla confuta queste affermazioni meglio del fatto che anche in lui giustizia e lingua restano fondati

l'una nell'altra. Venerare l'immagine della giustizia divina come lingua - sí, nella stessa lingua tedesca -, è il salto mortale veramente ebraico con cui egli cerca di spezzare la maledizione del demone. Poiché questo è l'ultimo atto d'ufficio di questo fanatico: mettere in stato d'accusa lo stesso ordinamento giuridico. E questo non alla maniera piccolo-borghese, protestando contro l'asservimento del «libero individuo» a «vuote formule». Ancor meno alla stregua di quei radicali che assaltano paragrafi senza essersi resi conto neanche per un momento della giustizia. Kraus mette sotto accusa il diritto nella sua sostanza, non nelle sue azioni e nei suoi effetti. Egli denuncia l'alto tradimento perpetrato dal diritto contro la giustizia. Più esattamente, dal concetto contro la parola, a cui deve la sua esistenza: assassinio premeditato della fantasia, che muore già per la mancanza di una sola lettera, e a cui egli ha cantato la più commovente trenodia nell'*Elegia per la morte di una lettera*!⁶ Poiché al di sopra della norma giuridica sta la norma ortografica, e guai alla prima, se la seconda deve soffrire. In questo modo egli incontra anche qui la stampa, anzi, in questo distretto si dà il suo più caro appuntamento con i lemuri. Egli ha scrutato e capito il diritto come pochi. Ma se ciononostante lo invoca, ciò accade appunto perché il suo proprio demone si sente attratto così prepotentemente dall'abisso che esso rappresenta. Da quell'abisso di cui non per nulla egli ha sentito la massima profondità là dove si incontrano sesso e spirito - nel processo per immoralità - e che ha scandagliato con le famose parole: «Un processo per immoralità è lo sviluppo intenzionale di un'immoralità individuale a immoralità universale, dal cui oscuro fondo si leva luminosa la colpa provata dell'accusato».

In questa sfera spirito e sesso si muovono con una solidarietà la cui legge è l'ambiguità. L'invasamento del sesso demoniaco è l'io che, circondato da così dolci immagini femminili «quali non nutre la nera terra», si gode. E null'altro è la figura fredda e autosufficiente dello spirito posseduto: la battuta. Entrambi non raggiungono il loro oggetto: né l'io la femmina, né la battuta la parola. La disgregazione è subentrata al posto della generazione, la stridula vivacità al posto del segreto; ma ora essi cangiano nelle sfumature più insinuanti: nella battuta di spirito si realizza il piacere e nell'onanismo l'effetto finale. Kraus ha dipinto se stesso come prigioniero del demone, senza speranza; nel pandemonio del tempo egli si è riservato il luogo più triste, illuminato dal riflesso delle fiamme, nel deserto di ghiaccio. *Lí* sta nell'«ultimo giorno dell'umanità» - il «brontolone»⁷ che ha descritto quelli precedenti. «Io ho preso su di me la tragedia che si scompone nelle scene dell'umanità in atto di disgregarsi, affinché la senta lo spirito che si impietosisce delle vittime, avesse esso stesso rinunciato a unirsi con un uomo per tutti i tempi futuri. Riceva esso la

nota fondamentale di quest'epoca, l'eco della mia cruenta follia, onde io sono complice di questi fragori. L'accetti come redenzione».

«Complice...»: poiché ciò ricorda i manifesti degli intellettuali, che volevano che un'epoca che minacciava di voltar loro le spalle si ricordasse nuovamente di loro, e per questo erano anche disposti ad autoaccusarsi, bisogna dire due parole su questo senso di colpa in cui la coscienza più privata si incontra così palesemente con quella storica. Esso porterà sempre a quell'espressionismo di cui si è nutrita la maturità della sua opera, con radici che spaccarono il loro terreno. Si conoscono le parole d'ordine - con quale scherno non le ha registrate lo stesso Kraus: condensati, graduati e scoscesi si componevano scenari, frasi, quadri. Impossibile non riconoscere l'influenza - che gli stessi espressionisti proclamarono - delle miniature dell'Alto Medioevo sul loro modo di rappresentazione. Ma chi riesamina ora quelle figure (ad esempio nella *Genesi di Vienna*) è colpito da qualcosa di molto enigmatico, non solo negli occhi spalancati, non solo nelle inesplorabili pieghe delle loro vesti, ma anche e soprattutto in tutta l'espressione. Come fossero stati colpiti da mal caduco, nella loro corsa, che è sempre precipitosa, questi personaggi si inclinano gli uni verso gli altri. L'«inclinazione», più di ogni altra cosa, può apparire come il profondo affetto umano che vibra nel mondo di queste miniature come nei manifesti di quella generazione di poeti. Ma questo è solo un aspetto, per così dire l'aspetto concavo di questo stato di cose, lo sguardo in faccia a questi personaggi. Lo stesso fenomeno è completamente diverso se si guardano i loro dorsi. Questi dorsi si scaglionano, nei santi delle adorazioni, nei servi della scena di Getzemani, negli spettatori dell'ingresso a Gerusalemme, così da formare terrazze di nuche umane, di spalle umane, che, veramente condensate in scale scoscese, non conducono tanto in cielo quanto in giù, sulla e persino sotto la terra. Impossibile trovare per il loro pathos un'espressione che prescinda da questo: si può salire su di essi come su macigni posati l'uno sopra l'altro o su gradini grossolanamente squadrati. Quali che siano le forze che hanno combattuto su queste spalle la lotta degli spiriti, l'esperienza che potemmo fare della condizione delle masse schiantate dalla guerra, subito dopo la sua fine, ci permette di chiamare per nome una di esse. Nell'espressionismo un impulso originariamente umano si convertì quasi interamente in moda; ciò che gli rimase, alla fine, fu l'esperienza e il nome di quella potenza senza nome di fronte a cui si curvarono le schiene degli uomini: la colpa. «Non il fatto che una massa ubbidiente sia messa in pericolo da una volontà ad essa ignota, ma che lo sia da una colpa ad essa ignota, è ciò che la rende degna di compassione», ha scritto Kraus già nel 1912. Come «brontolone» egli ne partecipa per denunciarla, la denuncia per

parteciparne. Per incontrarla nel sacrificio egli si è gettato, un giorno, nelle braccia della Chiesa cattolica.

In quei pungenti minuetti che Kraus ha fischiettato per accompagnare il *chassez-croisez* di Justitia e Venus, il motivo dominante - che il filisteo non sa nulla dell'amore - è esposto in un modo così nitido, tagliente e ostinato da trovare riscontro solo nell'atteggiamento corrispondente del decadentismo, nella proclamazione dell'arte per l'arte. Poiché è appunto l'«arte per l'arte», che il decadentismo applica anche all'amore, che ha unito nel modo più stretto la competenza con il sapere artigiano, con la tecnica, e ha fatto risaltare la poesia nella sua più chiara luce solo staccandola dallo sfondo della letteratura, come l'amore risalta su quello della lussuria. «La necessità può fare di ogni uomo un giornalista, ma non può fare di ogni donna una prostituta». In questa formulazione Kraus ha svelato il doppio fondo della sua polemica contro il giornalismo. È stato molto meno il filantropo, l'illuminista amico degli uomini e della natura, a scatenare questa lotta inesorabile, che l'esperto letterato, artista, anzi dandy, che ha il suo antenato in Baudelaire. Solo Baudelaire ha odiato come Kraus la saturazione del buon senso, e il compromesso che gli intellettuali hanno concluso con esso per trovare alloggio nel giornalismo. Il giornalismo è tradimento della letteratura, dello spirito, del demone. La sua vera sostanza è la chiacchiera, e ogni appendice letteraria ripropone l'insolubile problema del rapporto di forza tra stupidità e cattiveria, delle quali è espressione. E in fondo, la perfetta corrispondenza di queste forme di vita: la vita sotto il segno del puro spirito o della pura sessualità, che è alla base di quella solidarietà del letterato con la meretrice di cui la testimonianza più indistruttibile è nuovamente la vita di Baudelaire. Così Kraus può chiamare per nome le leggi del proprio mestiere intrecciandole con quelle del sesso, come fa nella *Muraglia cinese*. L'uomo «ha lottato mille volte con l'altro, che forse non esiste ancora, ma la cui vittoria su di lui è sicura. Non perché abbia migliori qualità, ma perché è l'altro, quello che viene dopo, che porta alla donna il piacere della successione, e che come ultimo trionferà. Ma essi se lo dimenticano come un brutto sogno, e vogliono essere i primi». Ora, se vogliamo supporre che la lingua sia una donna, quanto lontano un istinto infallibile tiene l'autore da quelli che si affrettano a essere i primi con lei, quanto rende molteplice e complicato il pensiero, che sempre soltanto la stimola col presentimento più che saziarla con il sapere, come lo lascia irretirsi nell'odio, nel disprezzo, nella cattiveria, come rallenta il suo passo e cerca di allungarne la strada facendolo passare per l'epigonato, per porre infine termine al suo piacere della successione con l'ultimo colpo che Jack tiene pronto per Lulu!

La letteratura è la vita nel segno del puro spirito come la

prostituzione è la vita nel segno del puro sesso. Ma il demone, che manda la meretrice sulla strada, esilia il letterato nell'aula delle udienze. Essa è quindi il foro di Kraus, come lo è sempre stata per i grandi giornalisti - un Carrel, Paul-Louis Courier, Lassalle. Evitarla: sottrarsi all'autentica e demonica funzione dello spirito, che è quella di essere un perturbatore della pubblica quiete, attaccare alle spalle la meretrice - questo doppio scacco definisce per Kraus il giornalista. Robert Scheu ha visto giustamente che per Kraus la prostituzione è una forma naturale, e non un perversimento sociale del sesso femminile. Però solo il fatto che e il modo in cui rapporto sessuale e rapporto di scambio si combinano tra loro, costituisce il carattere della prostituzione. Se essa è un fenomeno naturale, lo è dal lato naturale dell'economia, come fenomeno del rapporto di scambio, nella stessa, identica misura in cui lo è dal lato naturale del sesso. «Verachtung der Prostitution? | Dirnen schlimmer als Diebe? | Lernt: Liebe nimmt nicht nur Lohn, | Lohn gibt auch Liebe!»⁸ Questa ambiguità - questa doppia natura come doppia naturalità - rende la prostituzione demoniaca. Ma Kraus «prende le parti della forza naturale». Che la sfera sociologica non gli diventi mai trasparente - nell'attacco alla stampa altrettanto poco quanto nella difesa della prostituzione - è un fatto collegato con questa sua soggezione alla natura. Che l'umano non gli appaia come determinazione e compimento della natura liberata - trasformata in senso rivoluzionario -, ma come elemento della natura sic et simpliciter, di una natura arcaica e astorica nella sua intatta originarietà, è un fatto che getta riflessi incerti e inquietanti sulla sua stessa idea di libertà e di umanità. Essa non ha lasciato quel regno della colpa che egli ha percorso da un polo all'altro: dallo spirito al sesso.

Ma di fronte a questa realtà che Kraus ha sofferto più profondamente di ogni altro quel «puro spirito» che i seguaci venerano nell'operare del maestro si rivela come un'infame fantasticheria. Fra tutti i motivi del suo sviluppo nessuno è perciò più importante della sua continua limitazione e controllo. *Di notte* è intitolato il suo libro di controllo. Poiché la notte è l'organo di arresto dove il puro spirito si rovescia nella pura sessualità, la pura sessualità nel puro spirito, dove queste due astrazioni avverse alla vita si riconoscono reciprocamente e così si placano. «Io lavoro giorno e notte. Così mi resta molto tempo libero. Per chiedere a un quadro della camera se gli piace il lavoro, per chiedere all'orologio se non è stanco, e alla notte come ha dormito». Offerte al demone sono queste domande, che egli gli getta durante il lavoro. Ma la sua notte non è quella materna, e neanche la notte illuminata dalla luna del romanticismo; è l'ora fra il sonno e la veglia, la guardia notturna, il gradino intermedio della sua triplice solitudine: quella del caffè, dove è solo col suo nemico, quella della

stanza notturna, dove è solo col suo demone, quella della sala delle conferenze, dove è solo con la sua opera.

Inumano

Già cade la neve.

La satira è l'unica forma legittima di arte provinciale. Ma non si intendeva questo, quando si chiamò Kraus un satirico viennese. Invece si cercava, per quanto era possibile, di dirottarlo su questo binario morto, per poter inserire la sua opera nel grande magazzino dei beni di consumo letterari. La raffigurazione di Kraus come satirico può dunque portare sia alla più profonda elucidazione della sua natura che alla sua caricatura più triste. Da sempre egli si preoccupò quindi di separare il satirico autentico da quegli scrittori che hanno fatto dello scherno un mestiere, e che con le loro invettive non si propongono molto di più che di far ridere il pubblico. Per contro il grande tipo di satirico non ha mai avuto sotto ai piedi un terreno più solido che nel mezzo di una generazione che si accinge a salire sui carri armati e a infilare le maschere antigas, di un'umanità che ha perso la capacità di piangere, ma non quella di ridere. In lui essa si prepara a sopravvivere alla civiltà, se è necessario, ed essa comunica con lui in quello che è il vero mistero della satira, che consiste nel mangiare l'avversario. Il satirico è la figura sotto cui l'antropofago fu accolto dalla civiltà. Non senza devozione egli si ricorda della sua origine, e per questo la proposta di mangiare gli uomini è passata nella riserva intangibile dei suoi stimoli, dal progetto di Swift circa l'utilizzazione dei bambini nelle classi popolari meno abbienti, alla proposta di Léon Bloy di accordare ai padroni di casa il diritto di utilizzare la carne degli inquilini insolventi. Con siffatte indicazioni i grandi satirici dell'umanità hanno preso le misure dei loro simili. «Umanità, cultura e libertà sono beni preziosi, che non sono pagati abbastanza caro col sangue, l'intelletto e la dignità umana»: così si conclude, in Kraus, la discussione dei diritti dell'uomo da parte dell'antropofago. Confrontiamola con quella marxiana della *Questione ebraica*, e potremo giudicare come questa reazione scherzosa del 1909 - la reazione contro l'ideale classico di umanità - fosse perfettamente atta a rovesciarsi, alla prima occasione, nella professione dell'umanesimo reale. È però vero che si sarebbe dovuto prendere la «Fackel» alla lettera, parola per parola, fin dal suo primo numero, per vedere come questa pubblicistica di tipo estetistico fosse destinata a diventare la prosa politica del 1930, senza rinunciare a uno solo dei suoi motivi e senza bisogno di acquistarne neanche uno nuovo. Di ciò essa è debitrice al suo avversario, la stampa, che preparava all'umanità

quella fine a cui Kraus allude con le parole: «I diritti dell'uomo sono il giocattolo che gli adulti possono rompere, che essi vogliono calpestare e che per questo non si lasciano portar via». Quella distinzione tra la sfera privata e quella pubblica che nel 1789 doveva annunciare la libertà è così caduta nel ridicolo. «Con il giornale - scrive Kierkegaard - la distinzione fra il pubblico e il privato viene soppressa in una loquacità pubblico-privata».

Portare a un confronto dialettico la zona pubblica e quella privata, che nella chiacchiera sono demonicamente fuse, portare alla vittoria la «reale umanità», è questo il «senso dell'operetta» che Kraus ha scoperto e portato alla sua più intensa espressione nelle sue letture di Offenbach. Come la chiacchiera suggella l'asservimento del linguaggio alla stupidità, così l'operetta suggella la trasfigurazione della stupidità nella musica. Che si possa disconoscere la bellezza della stupidità femminile, per Kraus ciò è sempre stato espressione della più torva grettezza. Il suo splendore fa fuggire le chimere del progresso. E nell'operetta di Offenbach la trinità borghese del vero, del bello e del bene si raduna, in un nuovo allestimento, con accompagnamento musicale, sul trapezio dell'idiozia, dove esegue il suo pezzo di bravura. Vero è l'assurdo, bella la stupidità, buona la debolezza. È questo il segreto di Offenbach: come nel bel mezzo della profonda assurdità del pubblico decoro - sia quello della classe privilegiata, di una sala da ballo o dello stato militare - apra un occhio trasognato il profondo senso dell'indecenza privata. E ciò che come linguaggio sarebbe stato rigore di giudizio, rinuncia, forza separante, diventa astuzia e pretesto, protesta e rinvio come musica. - La musica terrebbe dunque il posto all'ordine morale? La musica sarebbe dunque la polizia di un mondo di piacere? Sí, è questa la luce che si diffonde sulle vecchie sale da ballo parigine, sulla Grande Chaumière, sulla Closerie des Lilas, con la lettura della *Vita parigina*. «E l'inimitabile doppiezza di questa musica, che dice tutto insieme col segno positivo e con quello negativo, che tradisce l'idillio alla parodia, lo scherno alla lirica; la ricchezza di figure musicali disposte a tutto, che uniscono in sé dolore e piacere -, questo talento si rivela qui nella sua massima purezza». L'anarchia come l'unica condizione morale del mondo, l'unica degna dell'uomo diventa la vera musica di queste operette. La voce di Kraus dice questa musica interna, più che cantarla. Acuta sibila sulle creste della vertiginosa stupidità, rintronante echeggia dall'abisso dell'assurdo, e nei versi del Frascata ronzia, come vento nel camino, un requiem sulla generazione dei nostri nonni. - L'opera di Offenbach vive una crisi mortale. Si contrae, si sbarazza di tutto il superfluo, attraversa il pericoloso spazio di questa esistenza e ricompare salva, più reale di prima. Poiché dove si fa sentire questa voce volubile i lampi della pubblicità luminosa e il tuono del métró attraversano la Parigi degli

omnibus e dei lampioni a gas. E l'opera gli restituisce tutto ciò. Poiché nell'istante essa si trasforma in un sipario, e coi gesti selvaggi dell'imbonitore da fiera, che accompagnano tutta l'esecuzione, Kraus tira questo sipario e rivela improvvisamente l'interno del suo gabinetto degli orrori. Ci sono tutti: Schober, Bekessy, Kerr e gli altri numeri, non più come nemici, ma come rarità, come antichi oggetti di famiglia ereditati da Offenbach o da Nestroy, no, più vecchi, più rari, penati dei trogloditi, numi tutelari della stupidità preistorica. Quando Kraus legge, non recita Offenbach o Nestroy: sono essi che parlano da lui. E solo ogni tanto uno sguardo che mozza il fiato, uno sguardo mezzo opaco e mezzo scintillante di mezzano cade sulla massa davanti a lui, la invita alle maledette nozze con le larve in cui essa non si riconosce, e gode per l'ultima volta del cattivo privilegio dell'ambiguità.

Solo qui si rivela il vero volto, o meglio la vera maschera del satirico. È la maschera di Timone, il misantropo. «Shakespeare ha previsto tutto» - sí; ma anzitutto lo stesso Kraus. Shakespeare disegna personaggi inumani - e Timone, il più inumano di tutti - e dice: la natura produrrebbe una simile creatura se volesse creare ciò che si addice a un mondo fatto come essa ha fatto il vostro, che fosse alla sua altezza. Una creatura siffatta è Timone, è Kraus. Entrambi non hanno, non vogliono avere più nulla in comune con gli uomini. «Sfida di animale è questa, è questo un rifiuto dell'umanità»: da un remoto villaggio vicino a Glarona Kraus getta questo guanto di sfida all'umanità, e Timone vuole che soltanto il mare pianga sulla sua tomba. Come i versi di Timone anche la lirica di Kraus sta dietro i due punti della *dramatis persona*, della parte. Un pazzo, un Calibano, un Timone - non più giudizioso, non più degno e non migliore -, ma che è il suo proprio Shakespeare. Bisognerebbe vedere come tutti i personaggi che si raccolgono intorno a lui abbiano la loro origine in Shakespeare. E Shakespeare è sempre il suo modello, che parli con Weininger dell'uomo o con Altenberg della donna, con Wedekind del teatro o con Loos dell'alimentazione, con Else Lasker-Schüler dell'ebreo o con Theodor Haecker del cristiano. Il potere del demone cessa al confine di questo regno. La sua interumanità o sottoumanità è superata da una reale inumanità. Kraus ha alluso a questo con le parole: «In me la capacità psicologica si congiunge con quella maggiore di saper prescindere da una situazione psicologica». È l'inumanità dell'attore che egli rivendica con queste parole: l'antropofagia. Poiché ogniquale volta recita una parte l'attore inghiotte un uomo, e nelle tirate barocche di Shakespeare - quando l'antropofago deve rivelarsi come l'uomo migliore, l'eroe come un attore, quando Timone fa la parte del ricco, Amleto quella del pazzo - è come se le sue labbra fossero umide di sangue. E così secondo il

modello shakespeariano Kraus si è scritto delle parti in cui ha leccato il sangue. La tenacia delle sue convinzioni è fedeltà a una parte, con le sue stereotipie, le sue parole-segnaie. Tutte le sue esperienze non sono altro che questo: parole convenute, segnali. Per questo egli insiste su di esse e le pretende dalla vita, come un attore che non perdonerà mai al partner se questi non gli dà le parole-segnaie.

Le letture di Offenbach, l'esecuzione di couplets di Nestroy fanno a meno di tutti i mezzi musicali. La parola non abdica mai a favore dello strumento, e sposta sempre più avanti i suoi confini; ma in questo modo avviene che alla fine si depotenzia, si dissolve nella mera voce creaturale: un mormorio che sta alla parola come il sorriso alla battuta di spirito, è il Santissimo di quest'arte del dire. In questo sorriso, in questo mormorio, dove come in un lago vulcanico fra i dirupi e i detriti più mostruosi il mondo si specchia tranquillo e moderato, si rivela quella profonda complicità con i suoi ascoltatori e modelli che Kraus ha sempre tenuto rigorosamente lontano dalla parola. Egli è al suo servizio, e questo servizio non gli consente nessun compromesso. Ma non appena essa ha voltato le spalle egli si trova disposto a qualche concessione. Si fa allora sentire il fascino tormentoso, inesauribile di queste letture: che consiste nel vedere annullata la distinzione fra spiriti nemici e affini, e nel vedere formarsi quella massa omogenea di falsi amici che dà il tono a queste rappresentazioni. Kraus si presenta davanti a un mondo di nemici, vuole costringerli all'amore, ma non li costringe a nient'altro che all'ipocrisia. Questa sua impotenza è in preciso rapporto col dilettantismo sovversivo che determina soprattutto le sue letture di Offenbach. In esse Kraus confina la musica entro limiti così stretti come neppure i manifesti della scuola di George avrebbero mai potuto immaginare. Naturalmente questo fatto non può mascherare il contrasto tra i rispettivi gesti linguistici. C'è invece la più precisa connessione fra i motivi che rendono accessibili a Kraus i due poli dell'espressione linguistica - quello depotenziato del ronzio e quello armato del pathos - e quelli che vietano alla sua santificazione della parola di assumere le forme del culto georgiano del linguaggio. Nel saliscendi cosmico che per George «divinizza il corpo e dà corpo al Dio», il linguaggio è solo la scala di Giacobbe di cui le parole sono i diecimila pioli. La posizione di Kraus è opposta a questa: il suo linguaggio ha eliminato da sé tutti i momenti ieratici. Non è strumento né della profezia né del dominio. Che sia la scena su cui deve avvenire la santificazione del nome -, con questa certezza ebraica esso si contrappone alla teurgia del «corpo verbale». Molto tardi, con una decisione che deve essere maturata negli anni del silenzio, Kraus ha preso posizione contro il grande avversario, la cui opera era sorta nello stesso tempo della sua, sulla soglia del secolo.

Il primo volume pubblicato da George e la prima annata della «Fackel» portano la data del 1899. E solo nei versi retrospettivi *Dopo trentanni*, nel 1928, Kraus si accinse a chiamarlo in causa. Allo scalmanato Kraus si contrappone il solennemente celebrato George,

der in dem Tempel wohnt, woraus es nie
zu treiben galt die Händler und die Wechsler,
nicht Pharisäer und die Schriftgelehrten,
die drum den Ort umlagern und beschreiben.
Profanus vulgus lobt sich den Entsager,
der nie ihm sagte, was zu hassen sei.
Und der das Ziel noch vor dem Weg gefunden,
er kam vom Ursprung nicht⁹.

«Du kamst vom Ursprung - Ursprung ist das Ziel»¹⁰ sono le parole che l'*Uomo morente* accoglie come consolazione e promessa di Dio. Ad esse allude qui Kraus, e anche Viertel lo fa, quando, nel senso di Kraus, chiama il mondo la «falsa strada, la deviazione, il giro che riconduce al paradiso». «E così, - prosegue in questo importantissimo passo del suo scritto su Kraus, - io cerco poi anche di spiegare lo sviluppo di questo singolare talento: l'intellettualità come deviazione che riconduce... all'immediatezza, la pubblicità - una falsa strada verso il linguaggio, la satira - un giro della via che porta alla poesia». Questa «origine» - il marchio di autenticità dei fenomeni - è oggetto di una scoperta che si congiunge in una maniera unica e peculiare col riconoscimento. Il teatro di questa scena filosofica di riconoscimento nell'opera di Kraus è la lirica e la sua lingua è la rima: «Ein Wort, das nie am Ursprung lügt»¹¹, e ha questa sua origine alla fine del verso, come la beatitudine si trova alla fine dei giorni. La rima - sono due putti che portano il demone alla tomba. Egli cadde a contatto con l'origine, poiché venne al mondo come ibrido di spirito e sesso. La sua spada e il suo scudo - concetto e colpa - gli sono caduti, per diventare emblemi sotto i piedi dell'angelo che lo ha ucciso. È un angelo poetante, marziale, col fioretto in mano, come solo Baudelaire lo ha conosciuto: *S'exerçant seule à sa fantasque escrime*,

Flairant dans tous les coins les hasards de la rime
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés¹².

È però anche un angelo sfrenato, che «qui insegue una metafora che ha appena svoltato l'angolo, là accoppia parole, perverte frasi, è pazzamente innamorato delle analogie, abusa beatamente dell'intreccio chiliastico, sempre in cerca di avventure, nel piacere e tormento di finire impaziente ed esitante». E così il momento edonistico di quest'opera trova infine la sua espressione più pura in

tale rapporto melanconico-fantastico con l'esistenza, dove Kraus, nella tradizione viennese di Raimund e Girardi, giunge a una concezione altrettanto rassegnata che sensuale della felicità. Bisogna tenerla presente, se si vuole comprendere il carattere di necessità del suo attacco al danzante in Nietzsche - per tacere della rabbia con cui l'inumano dovette imbattersi nel superuomo.

Nella rima il bambino riconosce che è giunto sulla sommità della lingua, dove ode il mormorio di tutte le fonti alla loro origine. Lassù è a casa propria, la creatura, che dopo essere stata tanto muta nell'animale e dopo aver tanto mentito nella meretrice, giunge ora alla parola, nel bambino. «Un buon cervello deve essere capace di rappresentarsi ogni febbre infantile con tutti i sintomi al punto che salga la temperatura»: con simili massime Kraus mira più in là di quanto non sembra. E comunque egli ha realizzato questa esigenza in tale misura che il bambino non sta mai davanti ai suoi occhi come oggetto dell'educazione, ma - nell'immagine della propria infanzia - come suo avversario, che è educato da questa opposizione, e non dall'educatore. «Non si doveva eliminare il bastone, ma il maestro che lo usa male». Kraus non vuol essere che colui che lo usa meglio. La sua filantropia, la sua compassione hanno il loro limite nel bastone, che egli conobbe nella stessa classe a cui appartengono le sue poesie migliori.

«Io sono solo uno degli epigoni» - Kraus è un epigono del libro di lettura. *Benedicite del bambino tedesco, La spada di Sigfrido, La tomba nel Busento, Come l'imperatore Carlo tenne un'ispezione scolastica*: questi furono i suoi modelli, queste poesie furono rielaborate dall'attento scolaro che le aveva imparate. E così dai *Destrieri di Gravelotte* è nata la poesia *Per la pace perpetua*, e anche le sue poesie che esprimono un odio più ardente si sono accese al *Fuoco nella foresta* di Höltz, che illuminò i libri di lettura della nostra infanzia. E se nel giorno del giudizio non si aprono solo le tombe, ma anche i libri di lettura, al suono di *Che cosa soffiano le trombe, fuori gli ussari* ne uscirà impetuosamente il vero Pegaso dei bambini, e - mummia raggrinzita, bambola di stoffa o di giallastro avorio - questo unico verseggiatore avanzerà su di esso morto, disseccato, appeso alle spalle del suo cavallo, ma nella sua mano la sciabola bitagliante, lucida come le sue rime e affilata come nel primo giorno, passerà attraverso la foresta dei giornali coprendo il terreno di errori di stile.

Il linguaggio non è mai stato separato più completamente dallo spirito, non è mai stato legato più intimamente all'eros di quanto lo sia nell'intuizione di Kraus: «Quanto più davvicino si guarda una parola, tanto più lontano essa volge, di rimando, il suo sguardo». È l'amore platonico del linguaggio. Ma la vicinanza a cui la parola non può sfuggire è soltanto la rima. Così l'originario rapporto erotico di

vicinanza e distanza si manifesta nel suo linguaggio: come rima e nome. Come rima il linguaggio sale dal mondo creaturale, come nome solleva a sé ogni creatura. Negli *Abbandonati* la più profonda compenetrazione reciproca di linguaggio ed eros, come la sperimentò Kraus, si è espressa con una remota grandezza che ricorda i perfetti epigrammi e dipinti vascolari greci. Gli *Abbandonati* - lo sono l'uno all'altro. Ma - ed è questa la loro grande consolazione - lo sono anche l'uno insieme con l'altro. Sulla soglia fra morte e rinascita si arrestano. Col capo rivolto all'indietro il piacere prende il suo eterno congedo «in una maniera inaudita»; distogliendo lo sguardo da esso l'anima entra silenziosamente nella terra straniera, «in un modo inconsueto». *Abbandonati* così, insieme, sono il piacere e l'anima, ma anche il linguaggio e l'eros, anche la rima e il nome. - Agli *Abbandonati* è dedicato il quinto libro delle *Massime in versi*. Li raggiunge soltanto più la dedica, che non è altro che l'ammissione dell'amore platonico, che non soddisfa il suo desiderio nell'amato, ma lo possiede nel nome e nel nome lo porta in palma di mano. Questo autoposseduto non conosce altra autoalienazione che il ringraziamento. Il suo amore non è possesso, ma ringraziamento. Ringraziamento e dedica; poiché ringraziare significa sussumere dei sentimenti a un nome. Come l'amata diventi lontana e lucente, come la sua piccolezza e il suo splendore si raccolgano nel nome, è questa l'unica esperienza erotica che conoscano le *Massime in versi*. E quindi: «Leicht ohne Frau zu leben, schwer ohne sie gelebt zu haben»¹³.

Dalla sfera linguistica del nome, e soltanto da essa, deriva il fondamentale procedimento polemico di Kraus: la citazione. Citare una parola significa chiamarla per nome. E così nel suo grado supremo il lavoro di Kraus si esaurisce nel rendere citabile lo stesso giornale. Lo trasporta nel suo ambiente, e a un tratto la frase deve accorgersi che nel più profondo sedimento dei giornali essa non è al riparo dal colpo della voce che si cala sulle ali della parola, per strapparla alla sua notte. È un evento mirabile, se essa non si avvicina per punire, ma per salvare, come accade quando si cala sulle ali della parola di Shakespeare, di quelle righe in cui davanti ad Arras uno scrive a casa come al mattino sull'ultimo albero bombardato davanti alla sua posizione un'allodola cominciò a cantare. Un'unica riga, e neanche sua, basta a Kraus per calarsi in quest'inferno a salvare, una sola sottolineatura. «Era l'usignolo, e non l'allodola, che era posato e cantava sull'albero della granata». Nella citazione che salva e punisce la lingua si rivela come la madre della giustizia. La citazione chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine. Non insensata essa appare, sonora, consona, nella compagine di un nuovo testo. Come rima essa raccoglie nella sua aura l'analogo; come nome sta sola e

inespressiva. Davanti alla lingua si legittimano entrambi i regni - origine e distruzione - nella citazione. E viceversa: solo là dove essi si fondono - nella citazione - essa è perfetta. Nella citazione si rispecchia la lingua angelica in cui tutte le parole, snidate dal contesto idillico del senso, sono diventate motti nel libro della creazione.

Dai suoi due poli - l'umanesimo classico e quello reale - la citazione comprende, in questo autore, tutto l'ambito del suo mondo culturale. Schiller (che Kraus peraltro non nomina) sta accanto a Shakespeare: «Adel ist auch in der sittlichen Welt. Gemeine Naturen | Zahlen mit dem, was sie tun, edle mit dem, was sie sind»¹⁴ - questo classico distico caratterizza, nel suo intreccio di nobiltà feudale e rettitudine cosmopolitica, il punto prospettico utopico dove era domiciliato l'umanesimo di Weimar, e che venne fissato da ultimo da Stifter. Per Kraus il punto decisivo è che egli situi l'origine proprio ed esattamente in questo punto prospettico. Riportare la situazione borghese-capitalistica ad una forma passata che non ha mai avuto, questo è il suo programma. Ma per questo egli è anche e non meno l'ultimo borghese che pretenda di avere una ragion d'essere ontologica, e l'espressionismo è diventata la figura del suo destino perché qui questo atteggiamento dovette per la prima volta affrontare la prova di una situazione rivoluzionaria. Proprio perché cercò di venirne a capo non con l'azione, ma con l'essere, l'espressionismo giunse ai suoi addensamenti e scoscendimenti. Accadde così che esso diventò l'ultimo rifugio storico della personalità. La colpa che lo curvò e la purezza che esso proclamò - entrambe appartengono al fantasma dell'uomo apolitico o «naturale» che compare alla fine di quella regressione e che fu smascherato da Marx. «Ma l'uomo, in quanto membro della società borghese, - scrive Marx, - l'uomo apolitico, appare necessariamente come l'uomo naturale... La rivoluzione politica dissolve la vita borghese nei suoi elementi senza rivoluzionare e sottoporre a critica questi stessi elementi. Essa tratta la società borghese, il mondo dei bisogni, del lavoro, degli interessi privati, del diritto privato come la base della propria esistenza... e quindi come la sua base naturale... L'uomo reale è riconosciuto solo nella forma dell'individuo egoistico, il vero uomo solo nella forma dell'astratto *citoyen*... Solo se il reale uomo individuale riaccoglie in sé l'astratto cittadino e come uomo individuale, nella sua vita empirica, nel suo lavoro individuale, nei suoi rapporti individuali è diventato essere generico... e quindi non tiene più separata da sé la forza sociale in forma di forza politica, solo allora si realizza l'emancipazione umana». L'umanesimo reale che qui, in Marx, tiene testa a quello classico, in Kraus si rivela nel bambino, e l'uomo in fieri leva il suo volto contro gli idoli dell'uomo allo stato di natura idealistico e romantico e del cittadino-modello devoto allo stato. Nel senso di questo uomo in fieri

Kraus ha rivisto il libro di lettura, si è occupato in particolare dell'educazione tedesca e l'ha trovata oscillante, in preda alle fluttuazioni dell'arbitrio giornalistico. Di qui la *Lirica dei tedeschi*: «Wer kann, ist ihr Mann und nicht einer, der muss, | sie irrten vom Wesen zum Scheine. | Ihr lyrischer Fall war nicht Claudius | aber Heine»¹⁵. Ma che l'uomo in fieri non raggiunga veramente la sua forma nello spazio naturale, ma in quello dell'umanità, nella lotta di liberazione, che lo si riconosca dall'atteggiamento che gli è imposto dalla lotta contro lo sfruttamento e la miseria, che non ci sia un'emancipazione idealistica dal mito, ma solo un'emancipazione materialistica, e che non ci sia purezza nell'origine della creatura, ma la purificazione, questa verità ha lasciato le sue tracce sull'umanesimo reale di Kraus solo tardissimo. Solo il disperato scopri nella citazione la forza, non di custodire, ma di purificare, di strappare dal contesto, di distruggere; la sola in cui è ancora riposta la speranza che qualche cosa di quest'epoca sopravviva - proprio perché ne è stata divelta.

E così è confermato che tutte le forze aggressive di quest'uomo sono originariamente virtù borghesi; solo nella mischia esse hanno assunto il loro aspetto rissoso. Ma ormai nessuno è più in grado di riconoscerle: non c'è più nessuno in grado di capire la necessità onde questo grande carattere borghese è diventato un commediante, questo custode del patrimonio linguistico goethiano è diventato un polemista, questo illibato gentiluomo è diventato un furibondo guerriero. Ma ciò doveva necessariamente accadere, poiché egli pensò di cominciare a cambiare il mondo nella sua classe, a casa propria, a Vienna. E quando poi riconobbe la vanità della sua impresa e la troncò di colpo, rimise nuovamente la cosa nelle mani della natura; questa volta la natura distruttiva, non quella creatrice:

Lasse stehen die Zeit! Sonne vollende du!

Mache das Ende gross! Künde die Ewigkeit!
Recke dich drohend auf, Donner dröhne dein Licht,
dass unser schallender Tod verstummt.

Goldne Glocke du, schmilz in eigner Glut,
werde Kanone du gegen den kosmischen Feind!
Schiess ihm den Brand ins Gesicht! Wäre mir Josuas Macht,
wisse, wieder war Gibeon!¹⁶

Su questa natura, la natura scatenata, si fonda il successivo credo politico di Kraus, che fa certamente da pendant a quello patriarcale di Stifter, una professione di fede in cui tutto è sorprendente, ma incomprensibile è solo il fatto che non sia scritto sulla «Fackel» con i caratteri più grandi, e che si debba cercare questa fortissima prosa borghese del dopoguerra in un dimenticato fascicolo della «Fackel»

(novembre 1920):

«Che cosa penso - e qui voglio parlare chiaro, per una volta, con questa disumana genia di proprietari di terra e di sangue e con i loro seguaci, voglio parlare una volta chiaro con loro, dal momento che fanno i sordi e non sanno risalire dalle mie “contraddizioni” alle mie vere convinzioni... -, che cosa penso è questo: che il comunismo come realtà è solo l’antitesi della loro ideologia profanatrice della vita, e comunque, grazie ad una più pura origine ideale, un maledetto antidoto in vista del conseguimento di uno scopo ideale più puro -, che il diavolo si porti la sua prassi, ma che Dio ce lo conservi come costante minaccia sulla testa di quelli che possiedono beni e vorrebbero costringere tutti gli altri a difenderli, e, con la consolazione che la vita non è il bene supremo, vorrebbero spingerli sui fronti della fame e dell’onore patrio. Che Dio ce lo conservi, affinché questa gentaglia che ha già superato tutti i limiti della sfrontatezza non diventi ancora più sfrontata, affinché la società di quelli che hanno il monopolio del piacere, che crede che l’umanità ad essa soggetta abbia amore a sufficienza quando si prende da loro la sifilide, vada almeno a letto con un incubo! Affinché se non altro passi loro la voglia di predicare la morale alle loro vittime, e di fare dello spirito su di esse».

Un linguaggio umano, naturale, nobile - specialmente se considerato alla luce della memorabile dichiarazione di Loos: «Se il lavoro umano consiste soltanto nella distruzione, allora è veramente un lavoro umano, naturale, nobile». Troppo a lungo l’accento è caduto sulla creatività. Così creativo è solo chi evita ogni incarico e controllo. Nel lavoro assegnato, controllato - che ha il suo modello in quello politico e tecnico - ci sono sporcizia e scorie, esso interviene distruttivamente nella materia, logora ciò che è stato fatto, critica le proprie condizioni, e in tal modo è il contrario di quello del dilettante, che sgualza nella creatività. L’opera del dilettante è innocua e pura; quella del maestro è distruttiva e purificante. È perciò che l’inumano sta tra noi come messaggero di un più reale umanesimo. Egli è colui che supera la frase. Non solidarizza con lo snello abete, ma con la pialla che lo consuma, non solidarizza col nobile metallo, ma col crogiuolo che lo depura. L’europeo medio non ha saputo unire la sua vita con la tecnica perché è rimasto fedele al feticcio della vita creatrice. Bisogna avere già seguito la lotta di Loos col drago «ornamento», bisogna aver udito l’esperanto astrale delle creature di Scheerbart o avere scorto l’«angelo nuovo» di Klee, che preferirebbe liberare gli uomini prendendo loro quello che hanno che renderli felici donando, per poter comprendere un’umanità che si afferma nella distruzione.

Distruttiva è anche la giustizia, che pone distruttivamente freno

alle ambiguità costruttive del diritto; distruttivamente Kraus ha reso giustizia alla propria opera: «Indietro come guida resta tutto il mio errare». È questo il linguaggio della sobrietà che fonda il suo dominio sulla durata, e gli scritti di Kraus hanno già cominciato a durare, ed egli potrebbe preporre loro le parole di Lichtenberg, che dedicò uno dei suoi scritti più profondi «a Sua Maestà l'Oblio». Così appare ora la rassegnazione - più audace dell'autoaffermazione di un tempo, che si dissolse in un demoniaco narcisismo. Né la purezza né il sacrificio hanno asservito il demone; ma dove origine e distruzione si incontrano, è la fine del suo dominio. Dal bambino e dall'antropofago è nato colui che lo soggioga; non è un uomo nuovo, ma un essere inumano - un nuovo angelo. Forse uno di quelli che, secondo il Talmud, sono creati in ogni istante in schiere innumerevoli, levano davanti a Dio la loro voce, per poi cessare e sparire nel nulla. Si lamentano, accusano o esultano? Comunque sia: l'effimera opera di Kraus imita questa voce che rapidamente si dilegua. Angelus - è il messaggero delle vecchie incisioni.

Che cos'è il teatro epico? (I)

Uno studio su Brecht

Per chiarire ciò che avviene oggi nel teatro è meglio procedere con riferimento alla scena che al dramma. Si tratta di colmare lo spazio in cui è calata l'orchestra. [L'abisso¹ che separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la] sublimità [e il cui risuonare nell'opera accentua l'ebbrezza, questo abisso che tra tutti gli elementi del teatro è quello che reca le tracce più difficilmente cancellabili della sua origine sacrale], ha perso la sua funzione. [Il palcoscenico è ancora rialzato], ma non emerge più da [un'insondabile profondità: è diventato un podio]. Ora si tratta di [sistemarsi su questo podio]. Questa è la situazione. Ma come avviene di fronte a molte altre circostanze, anche qui è prevalsa la tendenza a nascondersela piuttosto che quella a tenerne conto. Si continuano a scrivere tragedie e opere liriche a disposizione delle quali pare esservi l'usato apparato scenico, mentre in realtà quelle non fanno altro che rifornirne uno decrepito. «Tale imprecisione di idee di musicisti, autori e critici circa la realtà della propria condizione, produce conseguenze enormi, di cui si tien conto in modo affatto inadeguato. Poiché, illudendosi di possedere un apparato che in realtà li possiede, essi difendono un apparato che non controllano più, che non è più - come essi continuano a credere - un mezzo che serve i produttori intellettuali, ma è diventato un mezzo che si rivolge contro di essi»². Con queste parole Brecht liquida l'illusione che il teatro si fondi oggi sulla scrittura poetica. Questo non vale né per il teatro di mero consumo, né per quello suo. Il testo è, in entrambi i casi, al servizio di altro: nel primo caso serve a conservare un certo modo di gestire un'attività, in questo a modificarla. Come si prospetta quest'ultima possibilità? Esiste un dramma per il podio - perché podio il palcoscenico è diventato - ovvero, come dice Brecht, per «istituti di pubblicazione»? E, se esiste, che carattere ha? Il *Zeittheater*³ sembrava aver trovato l'unica possibilità di corrispondere adeguatamente al podio nella forma dei testi politici a tesi. Ma in qualunque modo questo teatro politico funzionasse, sotto il profilo sociale non faceva altro che promuovere il subentrare delle masse proletarie in quelle posizioni che l'apparato teatrale aveva creato per

quelle borghesi. Il contesto funzionale fra palcoscenico e pubblico, testo e rappresentazione, regista e attori rimaneva quasi invariato. Il teatro epico si propone invece di modificarlo radicalmente. Per il suo pubblico il palcoscenico non costituisce più «la scena che significa il mondo» (e dunque uno spazio magico), bensì un concreto spazio espositivo collocato in una posizione favorevole. Per il suo palcoscenico il pubblico non è più una massa di cavie umane ipnotizzate, bensì un'assemblea di persone interessate alle cui esigenze esso deve corrispondere. Per i suoi testi la rappresentazione non è più una virtuosistica interpretazione, bensì un severo controllo. Per la sua rappresentazione il testo non è più base, bensì reticolo nel quale, sotto forma di nuove formulazioni, si iscrive la sua sostanza. Per il suo attore il regista non fornisce più indicazioni per conseguire effetti, bensì tesi su cui prendere posizione. Per il suo regista l'attore non è più il mimo che deve introiettare un ruolo, bensì un funzionario che ha da farne l'inventario.

Che funzioni così mutate si basino su elementi mutati è evidente. La miglior occasione per verificarli è stata una messa in scena della parabola di Brecht *Un uomo è un uomo* che ha avuto luogo di recente a Berlino. Perché, grazie alle coraggiose e perspicaci premure del sovrintendente Legai, essa ha costituito non solo uno degli allestimenti più precisi e puntuali che si siano potuti vedere a Berlino in questi ultimi anni, ma anche e contemporaneamente un modello - l'unico, per ora - di teatro epico. In seguito si vedrà che cosa ha impedito alla critica professionale di fare questa constatazione. Il pubblico per parte sua, una volta stemperatasi l'atmosfera un po' fatua della 'prima', ha trovato modo di accostarsi alla commedia del tutto a prescindere da ogni critica professionale. E questo perché le difficoltà che l'accettazione del teatro epico incontra non sono altro che l'espressione della sua vicinanza alla realtà della vita, mentre l'elaborazione teorica languisce intanto talmente nella prassi di un esilio babilonese che non ha nulla a che vedere con la nostra esistenza, che i valori d'una operetta di Kollosch si lasciano più facilmente rappresentare nel linguaggio scolastico dell'estetica che non quelli di un dramma di Brecht. Tanto più che questo dramma, per dedicarsi completamente alla struttura del nuovo palcoscenico, si concede massima libertà poetica.

Il teatro epico è gestuale. Fino a che punto sia poi anche poetico, nel senso tradizionale, è un'altra questione. Il gesto è il suo materiale, e suo compito è l'utilizzazione funzionale di questo materiale. Rispetto alle assolutamente ingannevoli dichiarazioni e affermazioni delle persone da un lato, e rispetto alla molteplice stratificazione e alla imperscrutabilità delle loro azioni dall'altro, il gesto ha due vantaggi. Innanzi tutto è falsificabile solo entro certi limiti, e più precisamente

lo è di meno quanto è più inappariscente e abituale. In secondo luogo, contrariamente alle azioni e alle iniziative delle persone, ha un inizio determinabile e una fine determinabile. Questa severa e circoscritta compattezza di ogni elemento costitutivo di un contegno, che come tutto si colloca tuttavia in un flusso vivo, è addirittura uno dei fenomeni dialettici fondamentali del gesto. Se ne desume una importante conclusione: [otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo un personaggio]. Per il teatro epico è quindi di primaria importanza l'interruzione dell'azione. Qui risiede la funzione formale dei *song* brechtiani con i loro secchi, strazianti refrain. Anche senza voler anticipare la complessa analisi della funzione del testo dei *song* nel teatro epico, si può affermare che il suo compito principale consiste in certi casi - e ben lungi quindi dal volerla illustrare o farla progredire - nell'interrompere l'azione. E più precisamente non solo l'azione d'un partner, ma alla stessa stregua anche la propria. Sono il carattere ritardante dell'interruzione e il carattere episodico della cornice a fare del teatro gestuale un teatro epico.

[Il teatro epico, ci è stato spiegato, non deve tanto sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni]. E mentre quasi tutte le altre formulazioni teoriche della sua drammaturgia si sono perse inosservate, questa ha attecchito almeno quel tanto da dar luogo a equivoci: una buona ragione per allacciarsi a essa per tentare di approfondire il discorso. Le situazioni di cui parla sono parse non poter essere altro che il «milieu» dei precedenti teorici. Così intesa, l'esigenza posta finiva per volgersi - per dirla sinteticamente - in una ripresa del dramma naturalista. Anche se poi, alla fin fine, nessuno può essere tanto ingenuo da affermarlo sul serio. La scena naturalistica, tutt'altro che un podio, è assolutamente illusionistica. La consapevolezza che essa stessa ha di essere teatro non può renderla fertile, e deve rimuoverla, come ogni palcoscenico dinamico, onde potersi dedicare senza distrazione al suo obiettivo di riprodurre la realtà. Il teatro epico invece conserva del proprio essere teatro, ininterrottamente, una viva e produttiva consapevolezza. Questa consapevolezza lo autorizza a trattare gli elementi della realtà nel senso d'una disposizione sperimentale, e le situazioni si trovano alla fine, non al principio di questo tentativo. Le situazioni non vengono dunque avvicinate allo spettatore, ma sono allontanate da lui. E lo spettatore le riconosce come le situazioni reali non con distaccata sufficienza, come nel teatro del naturalismo, ma con stupore. Con questo stupore il teatro epico riporta in auge in una maniera concreta e pura una prassi socratica. In colui che si stupisce si desta l'interesse; in lui soltanto l'interesse è presente nella sua forma originaria. E non vi è nulla di più significativo del modo di pensare di Brecht del tentativo intrapreso nel teatro epico di trasformare questo interesse

originario immediatamente in un interesse tecnico. Il teatro epico si rivolge a persone interessate che «non pensano senza una buona ragione». Questo è tuttavia un atteggiamento che senz'altro condividono con le masse. È nel mirare a interessare criticamente queste masse al teatro, ma per una via che non sia minimamente quella della tradizionale «istruzione», che si esprime inequivocabilmente il materialismo dialettico di Brecht. «Ben presto si otterrebbe, così, un teatro pieno di tecnici, allo stesso modo che ne son piene le sale sportive»⁴.

Il teatro epico dunque non riproduce situazioni, semmai le scopre. [Questa scoperta delle situazioni avviene mediante l'interruzione di certe azioni. L'esempio più elementare: una scena di famiglia. Improvvisamente entra un estraneo. La madre era giusto in procinto] di appallottolare un cuscino [per scagliarlo contro la figlia; il padre era in procinto di aprire la finestra per chiamare una guardia. Nello stesso istante appare sulla porta l'estraneo. *Tableau*, come si usava dire verso il 1900. Vale a dire: l'estraneo viene messo a confronto con la situazione]: il cuscino spiegazzato, [la finestra aperta, il mobilio devastato. Esiste però uno sguardo al quale anche le più abituali scene della vita borghese non si presentano in modo molto diverso]. Quanto maggiori, ovviamente, saranno le proporzioni assunte dalle devastazioni del nostro ordine sociale (e quanto più ne saremo colpiti noi stessi e la capacità di rendercene ancora conto), tanto più marcato dovrà risultare il distacco dell'estraneo. Conosciamo un estraneo di tal fatta dalle sperimentazioni di Brecht: uno svevo «Utis», pendant del «Nessuno» greco, Ulisse, che va a trovare il monocolo Polifemo nella sua caverna. Keuner, così si chiama l'estraneo, penetra dunque nella caverna del mostro monocolo «stato classista». Astuti entrambi, altrettanto abituati alle sofferenze, molto esperti, ed entrambi saggi. Una rassegnazione pratica, che schiva da sempre ogni utopico idealismo, induce Ulisse a non pensare ad altro che a tornare a casa; Keuner per parte sua non si allontana neppure dalla soglia di casa. Ama gli alberi che trova nel cortile interno quando, dall'appartamento al quarto piano, esce all'aperto. «Perché non vai mai in un bosco», gli domandano gli amici, «visto che ami tanto gli alberi?» «Non ho forse detto», risponde il signor Keuner, «che amo gli alberi del mio cortile?» Ebbene, obiettivo di questo nuovo genere di teatro è quello di far vivere in palcoscenico individui che la pensano come il signor Keuner, uno di quei tipi di cui Brecht ha proposto una volta che lo si dovrebbe trasportare in scena disteso (tanto poco ne è attratto). E si constaterà non senza sorpresa a quanto tempo addietro risalgono le sue origini storiche. Dall'epoca dei Greci infatti la ricerca dell'eroe non tragico non è più cessata sulle scene d'Europa. Alla faccia di tutte le conclamate rinascite dell'antichità, i grandi autori drammatici hanno

mantenuto la maggior distanza possibile dalla forma autentica della tragicità, quella greca. Non è questo il luogo per illustrare come questa via sia [passata durante il Medioevo attraverso Rosvita e i misteri], più tardi [attraverso Gryphius], [Lenz e Grabbe], e come [Goethe l'ha tagliata nel secondo Faust]. Però va almeno detto che questa strada è stata la più tedesca. Sempre [ammesso che si possa parlare di una strada e non piuttosto di un sentiero fangoso, di una pista, lungo la quale], passando attraverso il nobile ma sterile massiccio del classicismo, [il lascito del dramma medioevale e barocco è giunto fino a noi. Questa mulattiera riemerge oggi, come coperta da erbacce e inselvaticata, nei drammi di Brecht]. Un pezzo di questa tradizione tedesca è l'eroe non tragico. Che la sua paradossale esistenza scenica debba essere riscattata dalla nostra vita reale è un fatto che è stato precocemente riconosciuto non certo dalla critica, ma dai migliori pensatori del nostro tempo come György Lukács e Franz Rosenzweig. [Già Platone aveva riconosciuto la non drammaticità dell'individuo sublime, del saggio], scriveva Lukács vent'anni fa. Eppure, [nei suoi dialoghi, ha portato questo personaggio fino alla soglia del dramma]. Pur guardando al teatro epico come a un qualcosa di più drammatico del dialogo (e non sempre lo è), ciò non significa che debba essere per questo meno filosofico.

Le forme del teatro epico corrispondono alle nuove forme tecniche, al cinematografo come alla radio. È sulla cresta dell'onda della tecnica. Se già nel cinematografo si è sempre di più imposto il principio che debba essere data al pubblico la possibilità di « salire a bordo» (di entrare in sala, cioè) in qualsiasi momento, che si debbano evitare complicati antecedenti, che ogni parte debba avere, oltre a quello per il complesso, anche un suo valore proprio, episodico, tutto questo è diventato per la radio, alle prese con un pubblico che accende o spegne a discrezione l'apparecchio, una tassativa necessità. Il teatro epico adduce al palcoscenico le stesse conquiste. Per principio, non esiste in lui un arrivare in ritardo. Questa caratteristica rivela contemporaneamente come ben più grande della cesura che costituisce per il teatro in quanto tradizionale forma occidentale d'intrattenimento sia la breccia che esso apre nel teatro come evento sociale. Se nel cabaret la borghesia si mescola alla bohème, e se nel varietà si colma almeno per l'arco della serata il baratro fra la piccola e la grande borghesia, nel fu moso teatro progettato da Brecht i clienti fissi sono i proletari. Per loro le sollecitazioni che egli rivolge a un attore, di rappresentare la scelta della gamba di legno da parte del mendicante nell'*Opera da tre soldi* in modo tale che « appositamente per vedere questo numero la gente si proponga di tornare ancora una volta a teatro nel momento in cui si verifica», non avranno nulla di

sorprendente. Le proiezioni di Caspar Neher sono molto più manifesti a corredo di questi «numeri» che scenografie. Il manifesto è senz'altro una delle parti costituenti del «teatro letterarizzato». «Letterarizzazione significa aggiungere al 'figurato' il 'formato'; essa dà al teatro la possibilità di stabilire una connessione con altri istituti dediti all'attività intellettuale»⁵. E oltre che con questi istituti, con lo stesso libro. «Anche nell'arte drammatica bisogna introdurre l'uso della nota a piè di pagina e del rinvio per raffronto»⁶.

In che cosa consiste il carattere di manifesto delle immagini proposte da Neher? Brecht scrive che esse «prendono posizione rispetto a ciò che avviene sulla scena, sicché il mangione reale» di *Mahagonny* «sta seduto davanti a quello raffigurato»⁷. E va bene. Ma chi mi dice che quello rappresentato è più reale di quello raffigurato? Nulla ci impedisce di mettere quello rappresentato seduto davanti a quello reale, e quindi di far apparire quello raffigurato più reale di quello rappresentato. Forse soltanto così emergerà la chiave per comprendere l'effetto forte e singolare delle scene allestite in questo modo. Fra i giocatori alcuni appaiono come mandatari delle grandi potenze che rimangono sullo sfondo. Per questo conseguono l'effetto che è quello delle idee di Platone, in quanto fungono da modelli delle cose. In questo senso le proiezioni di Neher sarebbero idee materialistiche, idee di autentiche «situazioni», e per quanto siano avanzate a ridosso del sipario, il tremolio dei loro contorni continuerà a tradire da qual ben più intima vicinanza si siano staccate per divenire visibili.

La letterarizzazione del teatro in formulazioni, cartelli e titoli - la cui affinità con le pratiche cinesi Brecht ben conosce, e che varrebbe la pena di essere un giorno analizzata a parte - vuole e [deve «privare il palcoscenico del suo effetto contenutistico»]. Brecht va poi ancor più avanti nella stessa direzione chiedendosi [se gli eventi che] l'attore [epico rappresenta non debbano essere già noti]. In tal caso [«gli eventi storici sarebbero i più adatti»]⁸. Anche qui sarebbero comunque indispensabili certe libertà nello svolgimento, per porre gli accenti non sulle grandi scelte e decisioni che il pubblico già si aspetta, ma sull'incommensurabile, sul singolare. «Può accadere questo, ma può accadere anche qualcosa del tutto diverso»: questo è l'atteggiamento di fondo di chi scrive per il teatro epico. [Esso si comporta nei confronti della trama come il maestro di ballo nei confronti dell'allieva; la prima cosa da fare è snodarle le articolazioni fino al limite estremo]. Si terrà alla larga dal modello storico e psicologico corrente quanto Strindberg nei suoi drammi storici. Perché Strindberg si è provato con consapevole forza a fare del teatro epico, non tragico. Quando poi nelle sue opere sulle crisi esistenziali individuali si rifà, per di più, anche allo schema della passione

cristiana, eccolo aprire nelle sue « storie » la strada al teatro gestuale con tutta la veemenza del suo pensiero critico, della sua smascherante ironia. In questo senso il calvario *Verso Damasco* e il truce *Gustavo Adolfo* rappresentano i poli della sua creatività teatrale. Basta collocarsi in questa prospettiva per ravvisare il produttivo contrasto in cui Brecht si colloca rispetto al cosiddetto *Zeitdrama*⁹ che egli mira a superare con i suoi *Lehrstücke* (drammi didattici). Essi costituiscono la via indiretta che conduce al teatro epico e alla quale il teatro a tesi deve adattarsi. Una via indiretta paragonata ai drammi d'un Toller o di un Lampel i quali, esattamente come lo pseudoclassicismo tedesco, « attribuendo il primato all'idea », inducono « lo spettatore a desiderare un esito sempre più preciso », a corrispondere per così dire « con una sempre maggiore richiesta dell'offerta ». Anziché avventarsi da fuori sulle situazioni in cui viviamo, come fanno i due appena menzionati, Brecht fa sì che esse si criticino dialetticamente, che sfruttino logicamente l'un contro l'altro i loro diversi elementi: e il suo scaricatore Galy Gay in *Un uomo è un uomo* [non è altro che un teatro delle contraddizioni che costituiscono la nostra società. Forse, nel senso di Brecht, non è troppo audace definire l'uomo saggio come il teatro perfetto d'una simile dialettica. In ogni modo Gala Gay è un saggio]. Si presenta come « uno scaricatore che non beve, fuma pochissimo e non ha quasi passioni »¹⁰. Non lo convince la profferta della vedova Begbick di cui ha portato il cesto e che vorrebbe soffiargli la paga durante una nottata: « Detto francamente: io vorrei proprio andare a comprarmi un pesce »¹¹. Eppure è presentato come un uomo « che non sa dire di no ». E anche questo è saggio. Perché in tal modo dà accesso alle contraddizioni dell'esistenza lì dove soltanto sono alla fin fine superabili: nell'essere umano. Solo il « consenziente » ha probabilità di cambiare il mondo. E così avviene che il proletario saggio e solitario Galy Gay approvi l'eliminazione della propria saggezza e il suo inserimento fra i soldati dell'esercito coloniale inglese. E appena uscito dalla porta di casa per andare a comperare un pesce, incaricato da sua moglie. Si imbatte in un plotone dell'esercito anglo-indiano che, durante il saccheggio di una pagoda, ha perduto il quarto uomo che componeva la squadra. Gli altri tre hanno ogni interesse a procurarsi rapidamente uno che lo sostituisca. E Galy Gay è l'uomo che non sa dire di no. Li segue, senza sapere che progetti hanno su di lui. Tratto dopo tratto assume i pensieri, gli atteggiamenti, le abitudini che deve avere un uomo in guerra; è completamente « smontato e rimontato », non riconoscerà più nemmeno sua moglie che è venuta a cercarlo, e diverrà infine un temuto guerriero e conquistatore della fortezza di montagna tibetana di Sir El Dchwor. Un uomo è un uomo, scaricatore, mercenario. Userà della sua natura di mercenario non diversamente da come aveva

prima usato di quella di scaricatore. Un uomo è un uomo, e questo non significa fedeltà alla proprio essenza, ma disponibilità ad assumerne un'altra in sé.

Non dire dunque tanto chiaro il tuo nome. A che scopo?

Tu con quel nome nomini sempre un altro.

E a che scopo conclamare il tuo pensiero? Dimenticalo.

Qual era, poi, di preciso? Non ricordare una cosa più di quanto dura¹².

Il teatro epico mette in discussione il carattere d'intrattenimento del teatro; ne scuote la collocazione sociale privandolo della sua funzione nell'ordine capitalistico: minaccia - ed è il terzo elemento - la critica nei suoi privilegi. Questi consistono nel suo sapere tecnico-specialistico che autorizza il critico a formulare certe osservazioni sulla regia e sulla rappresentazione. Le unità di misura che sono applicate per fare queste osservazioni soggiacciono solo rarissimamente al suo controllo. Può anche farne a meno fidando in una «estetica del teatro» i cui dettagli nessuno pretende di sapere tanto di preciso. Là tuttavia dove l'estetica del teatro non rimane più sullo sfondo, se ha nel pubblico il suo tribunale, e la sua unità di misura non è più l'impatto sui nervi dei singoli ma l'organizzazione di una massa di ascoltatori, la critica non ha più, nella sua configurazione attuale, un vantaggio sulla massa, ma si ritrova di molto alle sue spalle. Nel momento in cui la massa si differenzia discutendo, prendendo decisioni responsabili, tentando prese di posizione ragionate; nel momento in cui la falsa, dissimulante totalità « pubblico » comincia a disgregarsi per far spazio nel suo grembo a schieramenti di parte che corrispondono le condizioni reali; proprio in quel momento capita alla critica la doppia disdetta di vedere il suo carattere servile scoperto e messo contemporaneamente fuori corso. Diviene - per il sol fatto di appellarsi a un « pubblico » (che in questa forma così generica e indifferenziata esiste ancora solo per il teatro, ma per il cinema significativamente già non più) -, che lo voglia oppure no, il rappresentante di ciò che nel vecchio sistema si chiamava teatrocrazia: del predominio di quella massa basata su riflessi e sensazioni che si configura come l'esatto opposto rispetto alle prese di posizione delle collettività responsabili. Con questo comportamento del pubblico assumono valore e risalto « innovazioni » che escludono ogni modo di pensare che non sia quello realizzabile nella società ed entrano così in contrasto con tutti i « rinnovamenti ». Perché ciò che è qui attaccato è la base, la concezione secondo cui l'arte dovrebbe solo « sfiorare », secondo cui spetterebbe solo al kitsch il compito di investire l'intera gamma dell'esperienza di vita, e secondo cui, per di più, si converrebbe solo alle classi basse esserne così colpite. L'attacco alla base è però anche e contemporaneamente

contestazione dei suoi specifici privilegi: e la critica se ne è accorta. Nella disputa attorno al teatro epico si fa sentire solo come schieramento di parte.

L'«autocontrollo» del palcoscenico deve tuttavia far conto su attori che abbiano del pubblico un concetto essenzialmente diverso da quello che il domatore ha delle belve che popolano le sue gabbie; su attori la cui efficacia non sia fine ma mezzo. Allorché di recente, a Berlino, è stata posta al regista russo Mejerchol'd la domanda in che cosa, secondo il suo parere, i suoi attori si differenzino da quelli europei occidentali, ha risposto: «In due cose. Innanzi tutto nel poter pensare, e poi perché pensano materialisticamente, non idealisticamente». Che il teatro sia un'istituzione morale è un'affermazione che ha legittimità soltanto se allude a un teatro che non si limiti solo a trasmettere, ma a generare conoscenze. Nel teatro epico la preparazione dell'attore consiste nell'indurlo a recitare in un modo che sia fondato sulla conoscenza; conoscenza che determina a sua volta non solo contenutisticamente, ma anche con i ritmi, le pause e le sottolineature tutto il suo modo di recitare. Questo non va tuttavia inteso nel senso di uno stile. Si legge, invece, nel programma di sala di *Un uomo è un uomo*: «Nel teatro epico l'attore ha più funzioni e, a seconda della funzione cui assolve, cambia lo stile con cui recita». Questa molteplicità di possibilità è però dominata da una dialettica alla quale tutti i momenti stilistici debbono piegarsi: [«L'attore deve mostrare la cosa e deve mostrare se stesso. Naturalmente mostra la cosa in quanto mostra se stesso; e mostra se stesso in quanto mostra la cosa. Benché le due cose coincidano, non devono tuttavia coincidere in modo tale che venga cancellato il contrasto (la differenza) tra i due compiti»]. [«Rendere citabili i gesti»] è la più importante prestazione che si chiede dell'attore; egli [dev'essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole].

« Il testo teatrale epico è un edificio che si deve osservare razionalmente, in cui devono essere riconosciute cose, e la sua rappresentazione deve dunque venire incontro a questa osservazione». Massimo compito di una regia epica consiste nell'esprimere il rapporto dell'azione rappresentata con quella occorrente per rappresentarla. Se l'intero programma formativo marxista è determinato dalla dialettica che si instaura fra il comportamento docente e il comportamento discente, nel teatro epico si evidenzia qualcosa di analogo nel continuo confronto fra l'evento scenico che è mostrato e il comportamento scenico che lo mostra. Il principale comandamento di questo teatro è che «colui che indica» - ovvero l'attore in quanto tale - «sia indicato». Di fronte a una simile formulazione, qualcuno potrebbe forse sentirsi rammentare la vecchia drammaturgia della riflessione di Tieck. Dimostrare come ciò sia errato significherebbe doversi

arrampicare lungo una scala a chiocciola fino alla graticcia della teoria brechtiana. Basti qui un accenno a un unico momento: con tutte le sue arti di riflessione lo spettacolo teatrale del romanticismo non è mai stato in grado di venire a capo del rapporto dialettico originario, del rapporto fra teoria e prassi, sforzo in cui si è pure a suo modo vanamente impegnato quanto oggi il cosiddetto teatro moderno o d'attualità.

Se dunque l'attore di quella vecchia concezione scenica finiva a volte, in quanto «commediante», con l'assomigliare, per funzione, a un parroco, nel teatro epico si trova invece collocato al fianco del filosofo. Il gesto dimostra il significato sociale e l'applicabilità della dialettica. Fa le sue prove sulle condizioni in cui si trova l'uomo. Le difficoltà che il regista incontra nell'impostazione non sono risolvibili senza una concreta visione all'interno del corpo della società. La dialettica cui il teatro epico mira non dipende tuttavia da una successione scenica nel tempo; si manifesta semmai già negli elementi gestuali che sono alla base di ogni successione temporale e che si possono solo impropriamente definire elementi, perché non sono altro che questa successione stessa. Comportamento immanentemente dialettico è ciò che fulmineamente si rivela nella situazione in quanto riproduzione di atteggiamenti, azioni e parole umane. La situazione che il teatro epico scopre è dialettica in fase statica. Perché, come in Hegel, il trascorrere del tempo non è la madre della dialettica, ma solo l'elemento in cui si rivela, nel teatro epico la madre della dialettica non è lo svolgimento contraddittorio delle dichiarazioni o dei comportamenti, ma il gesto in sé. È sempre lo stesso gesto quello che chiede a Galy Gay di accostarsi a un muro una prima volta perché cambi vestito, la seconda per farsi fucilare. Ed è sempre lo stesso gesto quello lo induce a rinunciare al pesce e ad accettare l'elefante¹³. Simili scoperte appagheranno l'interesse del pubblico che frequenta i teatri epici, e da loro trarrà le sue soddisfazioni. A ragione spiega l'autore, a proposito di ciò che riguarda la distinzione di questo teatro, in quanto più serio, dal comune teatro di intrattenimento: «Noi diamo l'impressione, spregiando questo teatro a noi avverso come una cosa soltanto culinaria, di essere anche nel nostro contro ogni divertimento, come se non riuscissimo a figurarci questo apprendere o essere istruiti se non come un qualcosa che suscita grande fastidio. Capita spesso infatti di indebolire la propria posizione per combattere un avversario e, per amor della lí per lí maggiore efficacia polemica dell'atteggiamento radicale, di togliere alla propria causa ogni ampiezza di respiro e validità. Ridotta così la faccenda a una mera questione conflittuale, la nostra causa può forse anche vincere, ma non sostituire quella vinta. Invece il processo di acquisizione della conoscenza di cui abbiamo parlato è in sé piacevole. Il fatto stesso che

l'uomo possa essere ravvisato e conosciuto in un certo modo produce una sensazione di trionfo, ed è una constatazione piacevole anche il fatto che non possa essere completamente né definitivamente conosciuto, ma solo come un qualcosa di non facilmente esauribile, che racchiude e nasconde in sé molte potenzialità (attitudine da cui deriva la sua capacità di evolversi). Che egli si lasci cambiare dall'ambiente e possa però anche modificare il suo ambiente, vale a dire produrre in esso delle conseguenze, anche tutto questo suscita sensazioni di piacere. Non certo quando l'uomo sia invece visto come un qualcosa di meccanico, di totalmente malleabile, privo di resistenza, come accade oggi a causa di certe precise situazioni sociali. Lo stupore, che deve essere compreso in questo caso nella formula aristotelica dell'effetto della tragedia, è sicuramente da valutare come una capacità, che può essere anche imparata».

Il ristagno nel reale flusso di vita, l'attimo in cui il suo decorso si ferma, diviene avvertibile come onda di riflusso: lo stupore è appunto quest'onda di riflusso. La dialettica in fase di stasi è il suo oggetto. Esso è la rupe dall'alto della quale lo sguardo si cala in quel corso delle cose di cui nella città di Jehoo, che «è sempre affollata ma dove nessuno rimane», sanno cantare una canzone «che incomincia così:

Non guardar fissa l'onda,
che si rompe al tuo piede. Fino a quando
sarà immerso nell'acqua
onde nuove verranno¹⁴.

Quando però il flusso delle cose si spezza contro questa rupe dello stupore, allora non c'è differenza fra una vita umana e una parola. Entrambe non sono nel teatro epico che la cresta dell'onda. Esso fa schizzare alta l'esistenza dal letto del tempo, la lascia per un attimo sospesa e cangiante nel vuoto, per poi adagiarvela di nuovo.

Studi per la teoria del teatro epico

Il teatro epico è gestuale. Si può dire, a rigore, che il gesto è il materiale e il teatro epico l'utilizzazione appropriata di questo materiale. Se si accetta questa definizione, si presentano per intanto due problemi. Primo: da dove rileva i suoi gesti il teatro epico? Secondo: che cosa si intende per utilizzazione dei gesti? A queste domande se ne aggiungerebbe poi una terza: sulla base di quali metodi ha luogo l'elaborazione e critica dei gesti nel teatro epico?

Risposta alla prima domanda: i gesti sono ritrovati nella realtà. E precisamente (è questa una constatazione importante, connessa nel modo più stretto con la natura del teatro) soltanto nella realtà contemporanea. Nell'ipotesi che qualcuno scriva un dramma storico, io affermo che egli sarà pari a questo compito solo se ha la possibilità di associare, in modo sensato e sensibilmente evidente, gli eventi passati che rappresenta a un gesto presente, tale da poter essere eseguito dall'uomo contemporaneo. Da questa esigenza si potrebbero derivare certe cognizioni relative alle possibilità e ai limiti del dramma storico. Poiché da un lato è certo che i gesti imitati non hanno alcun valore a meno che non sia per l'appunto in discussione il processo gestuale dell'imitazione. In secondo luogo è certo che il gesto ad esempio del papa che incorona Carlo Magno, o di Carlo Magno che riceve la corona, oggi non compare più altrimenti che come imitato. Materia grezza del teatro epico è dunque esclusivamente il gesto che si può incontrare oggi, il gesto di un'azione o quello dell'imitazione di un'azione.

Risposta alla seconda domanda: nei confronti delle dichiarazioni e asserzioni del tutto ingannevoli della gente da un lato, nei confronti della plurivocità e imperscrutabilità delle sue azioni dall'altro, il gesto ha due vantaggi. In primo luogo può essere falsificato solo in una certa misura, e lo può tanto meno, quanto più è inappariscente e abituale. In secondo luogo è possibile fissare il suo inizio e la sua fine, a differenza delle azioni e imprese degli uomini. Questa rigorosa chiusura e delimitazione di ogni elemento di un contegno che nella sua totalità è tuttavia caratterizzato da un vivo fluire, è addirittura uno dei fondamentali fenomeni dialettici del gesto. Ne traiamo un'importante conseguenza: otteniamo tanto più gesti, quanto più

spesso interrompiamo un'azione. Per il teatro epico l'interruzione dell'azione sta dunque in primo piano. In tale interruzione risiede il valore dei *songs* per l'economia complessiva del dramma. Senza voler precorrere la difficile ricerca sulla funzione del testo nel teatro epico, si può constatare che in certi casi la sua funzione principale - lungi dall'illustrare o addirittura promuovere l'azione - consiste invece nell'interromperla. E non solo l'azione di un estraneo, ma anche e altrettanto la propria. Sono proprio il carattere ritardante dell'interruzione, il carattere episodico dell'incorniciamento che, detto per inciso, fanno del teatro gestuale un teatro epico. Bisognerebbe ora vedere a quali processi è sottoposta, sul palcoscenico, la materia grezza così preparata - il gesto. Azione e testo qui non hanno altra funzione che quella di essere elementi variabili in un esperimento. Ora, in quale direzione si trova il risultato di questo esperimento?

La risposta a questa formulazione della seconda domanda non può essere separata dalla discussione della terza: con quali metodi è compiuta l'elaborazione del gesto? Queste domande aprono la vera e propria dialettica del teatro epico. Qui ci limiteremo a indicare alcuni dei suoi concetti fondamentali. Dialettici sono anzitutto i seguenti rapporti: quello del gesto con la situazione, e viceversa; il rapporto dell'attore rappresentante con il personaggio rappresentato, e viceversa; il rapporto del comportamento autoritariamente vincolato dell'attore con quello critico del pubblico, e viceversa; il rapporto dell'azione rappresentata con quell'azione che si può vedere in ogni specie di rappresentazione. Questo elenco è sufficiente per vedere come tutti questi momenti dialettici si subordinino a quella suprema dialettica che dopo lungo tempo è stata qui riscoperta, e che è determinata dal rapporto di conoscenza ed educazione. Poiché tutte le conoscenze a cui perviene il teatro epico hanno un effetto direttamente pedagogico, ma nello stesso tempo questo effetto pedagogico del teatro epico si traduce immediatamente in conoscenze, che peraltro possono essere specificamente diverse nell'attore e nel pubblico.

Cagliostro

Oggi vi parlerò di un grande impostore. Grande non soltanto perché quest'uomo sapeva imbrogliare in modo estremamente dissoluto e spudorato, ma anche perché lo faceva alla perfezione. Non soltanto è famoso in tutta Europa per le sue truffe, ma è anche stato venerato, ritenuto quasi un santo da decine di migliaia di persone, e tra il 1760 e il 1780 il suo ritratto era diffuso ovunque, sotto forma di incisioni, quadri e sculture. Praticò dunque i suoi esorcismi, le sue guarigioni miracolose, le sue alchimie e le sue cure di ringiovanimento nell'epoca del cosiddetto Illuminismo, in un'epoca in cui, come sapete, le persone si mostrarono particolarmente scettiche nei confronti di qualsiasi chimerico essere tradizionale, affermando di voler credere soltanto al proprio libero intelletto, in un'epoca dunque in cui - per farla breve - le persone avrebbero dovuto essere particolarmente immunizzate nei confronti di gente come questo Cagliostro. Ad ogni modo, sul perché - o meglio, proprio sui motivi per cui - sia riuscito a imporsi proprio in quell'epoca diremo ancora alcune cose alla fine.

Fino ad oggi non si sa con precisione di dove sia originario Cagliostro; una cosa comunque è certa: non dalla città da cui sosteneva di provenire, ossia da Medina, e sicuramente non dall'Oriente, ma dall'Italia o forse dal Portogallo. A proposito della giovinezza di Cagliostro è appurato che ricevette i suoi primi rudimenti presso un farmacista e che contemporaneamente si esercitò autonomamente in ogni sorta di pratiche inutili, come ad esempio cercare tesori, falsificare manoscritti, mendicare e altre cose del genere. Per tutta la vita non riuscì mai a restare a lungo in un posto preciso. La sua vita finì nel modo in cui ebbe inizio, ossia con dei viaggi. Il principale luogo in cui fece tappa fu Londra, dove arrivò per la prima volta nel 1750. Lì conobbe l'ordine della massoneria e probabilmente chiese anche di aderirvi. Le strane e avventurose prove cui fu sottoposto in quella sede (forse alcuni di voi conoscono *Il flauto magico* con le sue prove del fuoco e dell'acqua, che sono prove massoniche), queste esperienze londinesi impressero una forma indelebile alle sue fantasie e ai suoi castelli in aria. Lo scopo della vita di Cagliostro era diventato quello di incarnare qualcosa di eccezionale

secondo gli intendimenti della massoneria. I massoni veri erano una società che non aveva nulla a che fare con la magia, ma che in parte si prefiggeva ideali di fratellanza umana e in parte aveva finalità politiche. Le due cose andavano di pari passo, in quanto l'attività politica dei massoni era diretta - da un lato - contro la spietata tirannia di molti sovrani dell'Europa di allora e - dall'altro - ovviamente anche contro il papa. Per Cagliostro questi obiettivi piuttosto realistici non erano sufficienti. Volle istituire una massoneria nuova, la cosiddetta massoneria egizia, una specie di società di magia di cui si era inventato di sana pianta le norme. I suoi obiettivi si spingevano dunque ancora oltre. A differenza della vera massoneria, quella egizia doveva porsi nei confronti del papato non in modo ostile, bensì in modo amichevole. Cagliostro voleva riconciliare i massoni e il papa e - in quanto mediatore tra questi due poteri - conquistare il potere supremo in Europa.

Per quanto grandi siano stati i successi ottenuti in tutta Europa da quest'uomo straordinario mediante colpi truffaldini con cui oggi si riuscirebbe a malapena ad arrivare da Berlino a Magdeburgo, egli si è comunque ripetutamente imbattuto in persone che non si lasciarono abbindolare. Non intendo alludere ai medici che gli diedero accanitamente la caccia in tutte le località in cui arrivava, poiché nei confronti delle truffe di Cagliostro essi non erano mossi dalla lucidità della ragione, ma dall'invidia professionale. Cagliostro infatti procedeva attenendosi al vecchio trucco dei ciarlatani: nei luoghi in cui sostava si preoccupava di far risapere che ai poveri non avrebbe richiesto compensi in denaro. E poi puntualmente manteneva le promesse fatte. Ai tanti nobili che naturalmente ricorrevano anche loro alle sue tecniche di guarigione egli invece faceva intravedere in quali ristrettezze economiche fosse finito proprio a causa della sua filantropia e generosità. E le persone agiate e i nobili consideravano come un grande onore che accettasse da loro dei regali. Perciò, quando parliamo di persone che intuirono le sue intenzioni, non ci riferiamo ai medici. E non sono stati neppure, ad esempio, i tanti importanti scienziati e filosofi da lui incontrati nella sua vita a scoprire i trucchi di quest'uomo. No, probabilmente per parlare in modo crudo e convincente di Cagliostro senza riserve bisognerebbe essere uomini pratici; e certamente non è casuale che una delle descrizioni più ostili e insieme più rigorose che abbiamo dell'aspetto fisico e del comportamento di Cagliostro sia dovuta a un commerciante che aveva fatto molti viaggi, il quale scrive:

«Non mi era mai capitato di incontrare un ciarlatano così sfrontato, che calpesta tutto a testa alta. È un tipo basso e tarchiato, dalle spalle molto larghe, dalla nuca ampia e rigida, con la testa rotonda, capelli neri, fronte bassa, sopracciglia folte e rotonde, occhi neri sfavillanti e

torbidi sempre in movimento, naso lievemente ricurvo, ben disegnato e largo, labbra tonde e sporgenti, mascelle tonde e forti; un individuo colmo di vitalità, rosso-bruno, con una voce piena e possente. Questo è il mago, lo spiritista, il medico filantropo che da anni vive da gran signore da queste parti senza che nessuno sappia mai dove prenda i soldi. Non si può fare a meno di augurare a tutti gli incartapecoriti adoratori che lo attorniano che una volta o l'altra qualcuno trovi il coraggio, dinanzi a loro, di assumere contro di lui il suo stesso carattere sfrontato e lo tratti dall'alto in basso come lui fa con loro; allora ben presto si accorgerebbero della meschina figura che farebbe quel vacuo millantatore sprovvisto sia delle doti naturali che della cultura adeguate per resistere a un uomo simile un solo minuto. Ovviamente tale individuo dovrebbe avere un fisico piuttosto robusto per poter tenere sospeso - se necessario - con una mano fuori della finestra quel gigantesco bambino e farlo confessare mentre se ne sta così sospeso nel vuoto».

Come vedete, quest'onesto commerciante dice le cose senza peli sulla lingua. Ma non si limita a questo. Infatti non è per nulla casuale che, nei primi quarant'anni della sua vita, Cagliostro non trovò nessuno capace di spuntarla con lui. Sulle possibili spiegazioni di questa superiorità sono state avanzate le ipotesi più diverse. Molti ritengono che dipendesse dal suo sguardo, che cioè nessuno di coloro che sono stati scrutati sino in fondo da lui sia riuscito a sfuggire alla sua coercizione. A ciò va aggiunto il fatto che, in fondo, la gente di quell'epoca era molto incline a fare esperienze simili. Quanto meno essa voleva saperne della Chiesa, dei preti e così via, tanto più si interessava a una specie di magia naturale che allora si credeva di poter rinvenire negli esseri umani o, più ancora, specialmente negli animali sotto forma del cosiddetto magnetismo. E alla sua mancanza di formazione scientifica e culturale Cagliostro sopperiva con una straordinaria disposizione alla teatralità. La descrizione di una delle conferenze da lui tenute nelle varie città è utile a far comprendere la strepitosa affluenza di pubblico che le accompagnava: in abito talare nero, con il capo ricoperto dal cappello nero dalle enormi falde, si ergeva su una sorta di trono sistemato sotto un baldacchino di broccato, in una sala quasi interamente oscurata e con le pareti ricoperte di velluto nero. Ma prima di accedere al trono attraversava la cosiddetta via dell'acciaio, che era un corridoio formato dai suoi adepti più distinti, i quali facevano ala tenendo incrociate sopra la sua testa le loro spade sguainate. I candelabri che rischiaravano flebilmente il luogo erano disposti a gruppi di sette o di nove, numeri ai quali Cagliostro attribuiva un significato particolare. A ciò si aggiungevano poi il profumo d'incenso che saliva da coppe di rame e lo scintillio delle luci riflesse in un grande bacile d'acqua che

Cagliostro usava per predire il futuro o di cui si serviva per farlo profetizzare da un bambino. Le conferenze, poi, cominciavano nel modo seguente: egli prendeva un enorme volume in pergamena dal quale alla rinfusa leggeva formule di scongiuro, un mezzo - questo - per tramutare in seta finissima un tessuto grezzo, oppure le pietre preziose di piccole dimensioni in altrettanti gioielli grandi come uova di gallina, e via discorrendo.

A questo punto vi domanderete forse che cosa si prefiggesse Cagliostro con tutto questo. Non si deve pensare che un tizio che voglia unicamente vivere bene e mangiar e bere a volontà impegni energie e fantasia per tenere l'Europa con il fiato sospeso per vent'anni con le sue invenzioni. A Cagliostro importava del fantasticato potere regale massonico per lo meno altrettanto del denaro. A ciò vanno poi aggiunti anche altri fattori. Nessun individuo può lasciare per alcuni decenni tutta la propria vita in balia di idee fantasiose, parlare della vita eterna, della Pietra dei sapienti, del Settimo libro di Mosè e di altri segreti consimili (che egli pretende di aver scoperto) senza crederci, alla fin fine, un pochino anche lui. O più precisamente e più correttamente: di sicuro Cagliostro non credeva in quello che raccontava alla gente, però era sicuramente convinto che il suo potere di far ritenere vere le più mirabolanti fandonie fosse in realtà altrettanto meritevole della Pietra dei sapienti, della vita eterna e del Settimo libro di Mosè presi insieme. Ed è proprio questo il punto in cui le sue fandonie contengono un nocciolo di verità. Cagliostro era davvero tremendamente forte grazie alla fiducia in se stesso, alla fede nella propria forza di persuasione, nella propria fantasia e nella propria conoscenza degli uomini. In lui tale fiducia dev'essersi acuita a tal punto da diventare come una sorta di religione segreta, anche se diversa da quella da lui trasmessa ai discepoli. Ed è questo anche il lato di simile personaggio che ha interessato Goethe in modo talmente appassionato da fargli scrivere su di lui - come avrete già appreso o apprenderete a scuola - un dramma intitolato *Der Großkophta [Il grande mago egizio]*. Ciò di cui non sentirete parlare è che, una volta, Goethe stesso ne ha imitato le arti, non davanti al grande pubblico, ma di fronte alla famiglia dello stesso Cagliostro. Nel suo *Viaggio in Italia* ci racconta di quando a Palermo, alla tavola d'albergo, sentì parlare di Cagliostro e dei suoi parenti in povertà che abitavano a Palermo; di come lui stesso, Goethe, abbia espresso il desiderio di conoscere la famiglia di quell'uomo straordinario; di quanto sia stato difficile riuscirci e del fatto che, alla fine, la cosa si sia risolta semplicemente nel dar loro ad intendere di aver visto lo stesso Cagliostro e di essere stato da lui invitato a recare i suoi saluti ai familiari; di come tale visita abbia ridestato nella famiglia grandi speranze e del fatto che, proprio in seguito a questo, si sia

rimproverato delle proprie dissimulazioni. E di come, infine, per sgravarsi l'animo dei rimproveri che s'era fatto egli abbia inviato - dopo il ritorno a Weimar - una somma piuttosto cospicua a quella famiglia in miseria, che credette di aver ricevuto un regalo dallo stesso Cagliostro.

Noterete che della biografia reale di Cagliostro non vi ho poi raccontato granché. E desidero rinunciarci, dato che ognuna delle sue tappe è legata a molte storie talmente complesse che il raccontarle farebbe un grosso libro. In ogni caso la fine della sua vita assomiglia alla storia della brocca che, a furia di andare alla fonte, finisce per rompersi. In definitiva, per trent'anni Cagliostro giunse al punto che, ovunque arrivasse, finivano per ridestarsi vecchie e spiacevoli storie che aspettavano solamente la sua comparsa per essere di nuovo sulla bocca di tutti. Le sue permanenze in un luogo specifico divennero sempre più limitate, e alla fine si trattò di un'autentica fuga. In questa cattiva piega che gli avvenimenti presero nella vita di Cagliostro, la funzione svolta da una grande rivista, l'«Europäischer Kurier», fu talmente importante e divertente che ve ne voglio parlare a mo' di conclusione. Tra le tante scempiaggini mediche e chimiche che Cagliostro cercò di presentare ci fu la storia del maiale. Il nostro eroe aveva fatto pubblicare da qualche parte uno scritto in cui affermava che gli abitanti di Medina, da cui, come sapete, sosteneva di essere originario, si liberavano di leoni, tigri e leopardi rimpinzando di arsenico alcuni maiali che poi mandavano nei boschi, dove venivano sbranati da quegli animali selvatici, causandone la morte. Il Morand, direttore responsabile dell'«Europäischer Kurier», riprese questa notizia e la servì a dovere. Cagliostro però fu molto seccato della cosa, e gli lanciò una strana sfida. Il 3 settembre 1786 fece stampare un foglio in cui invitava il Morand a mangiare assieme a lui, il 9 novembre successivo, un porcellino ingrassato secondo il metodo di Medina, scommettendo 5000 fiorini che Morand ne sarebbe uscito morto, mentre lui sarebbe restato vivo e vegeto. Orbene, ci vuole davvero una bella faccia tosta a pretendere che qualcuno muoia e per giunta debba anche pagare 5000 fiorini per aver perso la scommessa. Si può facilmente immaginare che Morand non ne avesse alcuna voglia. Egli preferì soltanto limitarsi a presentare nell'«Europäischer Kurier» un'antologia di tutti i fatti e le voci che deponevano a sfavore di Cagliostro. Quest'ultimo alla fine si rifugiò a Roma, anche se non v'era luogo dove avrebbe potuto sentirsi meno al sicuro, a causa dei suoi legami con la massoneria. Alcuni amici lo avvertirono tempestivamente dell'intenzione dell'Inquisizione di imprigionarlo. Ma Cagliostro era stanco, e rimase. Nel 1789 il papa Pio VI lo fece arrestare e portare a Castel Sant'Angelo, dando ordine all'Inquisizione di avviare un processo a suo carico. La maggior parte delle cose che

sappiamo su Cagliostro le dobbiamo proprio a questo processo, che pare sia stato condotto con grande meticolosità ma anche con sorprendente mitezza pur concludendosi con una condanna a morte per eresia. Tuttavia, nel 1791 il papa graziò Cagliostro e tramutò la pena nel carcere a vita, sicché Cagliostro morì - non si sa bene in che anno - nel carcere di San Leo presso Urbino.

Da questa vicenda si possono trarre, volendo, molti insegnamenti. La si può prendere a cuor leggero e dire semplicemente che gli stupidi non si esauriscono mai. Se però si osservano le cose più attentamente, dalla vicenda di Cagliostro si deve trarre anche un'altra importante verità.

All'inizio ho accennato all'Illuminismo come a un'epoca in cui si è stati molto critici nei confronti delle tradizioni dello stato, della religione e della Chiesa e a cui si devono di fatto grandi progressi della libertà e della civiltà. Cagliostro ha sfoderato le sue arti con tanto successo proprio in un'epoca attenta alla libertà e allo spirito critico come l'Illuminismo. Come fu possibile? Lo fu proprio perché la gente era talmente persuasa che il soprannaturale fosse falsità che non si era mai preoccupata di rifletterci seriamente, finendo così per essere vittima di Cagliostro, che le ammanniva subdolamente il soprannaturale con l'abilità di un prestigiatore. Se le persone avessero avuto convinzioni meno salde e maggiore spirito di osservazione ciò non sarebbe potuto accadere. Anche questo è uno degli insegnamenti che possiamo trarre da questa vicenda: che in molti casi lo spirito di osservazione e la conoscenza degli uomini sono più importanti anche del più saldo e giù sto dei punti di vista.

Critica teologica

A proposito di *Gestalten der Zeit* di Willy Haas

Incapsulate e inappariscenti come il seme sono le esperienze veramente generanti nella vita dell'uomo. Ciò che dà frutto nel senso più alto è racchiuso nel guscio duro dell'immediatezza. Nulla distingue la vera produttività dalla sterilità ma soprattutto dalla produttività fasulla così chiaramente come la domanda se l'uomo in questione abbia a suo tempo - nel decennio tra i quindici e i venticinque anni - vissuto qualcosa che gli sigilla la bocca, che lo rende reticente, avveduto e scrupoloso, che sia diventato per lui esperienza di cui testimoniare sempre e da non tradire, da non spifferare mai. Tra queste «Figure del tempo» due sono quelle cui l'autore del libro è debitore di tali esperienze immediate, che impegnano alla testimonianza, alle quali è rimasto fedele e che ora accompagnano il suo libro come santi protettori sulla strada attraverso la contemporaneità: Franz Kafka e Hugo von Hofmannstahl. Si troverà che ambedue si sono uniti a lui nel cuore del pericolo: il primo, che a Praga, nell'accampamento della spiritualità ebraica degenerata, se ne allontanò in nome dell'ebraismo per voltarle una schiena minacciosa e impenetrabile; il secondo che, al centro della monarchia asburgica in decadimento, trasformò senza residui in forme la forza di cui essa era vissuta, in una sorta di maturità poststorica.

Non sarebbe affatto sorprendente che l'autore stesso ritenesse inizialmente arbitrari gli accenti che in questo modo abbiamo messo nel testo del suo libro. Chiedere cosa ambedue, Kafka e Hofmannstahl, possano aver avuto in comune - questa domanda sarebbe in effetti tirata per i capelli. Del tutto diverso è invece chiedere che cosa ambedue significhino per un autore come Haas. Dell'uno e dell'altro egli ha trattato in due lavori del tutto indipendenti; con tale padronanza, con tale libertà dai propri assiomi eppure così intimamente in armonia con essi lo scrittore può avvicinarsi solo ai temi per lui più significativi. A essere determinante in questo non è certo il fatto che egli abbia conosciuto da vicino ambedue, Kafka e Hofmannstahl. Anche se è uno spettacolo non comune vedere come qui le rade parole precisamente registrate di un breve saluto con Kafka ne evochino in sei pagine la figura. E anche la constatazione di come

qui nell'opera di Hofmannstahl si condensano il mondo cattolico e in quella di Kafka il mondo ebraico tocca soltanto un aspetto provvisorio. Ciò che Haas scrisse su Hofmannstahl nel 1929, sotto l'impressione della notizia della morte - in tutta la stampa tedesca fu pressoché l'unica reazione all'altezza del momento - ne colloca la figura nello spazio dell'antica monarchia cattolica, e precisamente come una sorta di pro-pronipote di una madre patria che ha perso tutti i propri figli, come un genio poetico di stato arrivato troppo tardi. Il paese non aveva più futuro. E ciò che doveva venire - questo l'oggetto del secondo saggio su Hofmannstahl - si ripiegava per così dire nel tempo, come una voluta aderiva completamente a ciò che è stato, diventava un regno delle ombre del futuro in cui s'aggirava solo il più antico. In quel regno dei «bambini mai nati» inaugurato dalla *Donna senz'ombra* Haas, come recentemente l'amico del poeta Max Mell, ha riconosciuto il nucleo velato del mondo delle immagini di Hofmannstahl. Mai in un poeta immagine e apparenza si sono compenstrate in maniera più intima e pericolosa. È anzi proprio questa nascosta ambiguità del mondo poetico di Hofmannstahl a conferirgli lo splendore spirituale, il significato ideale, il troppo che costituisce il suo carattere distintivo. O, come dice Haas: «Mai lo spirito si è fatto esperienza poetica in modo così magico».

Quello che sorprende ora, è che, quanto più a fondo il lettore si addentra nel pensiero di questo saggista, tanto più chiaramente intende proprio questo: che in cento e cento forme l'apparenza torna sempre di nuovo ad adescarlo, che egli illustri l'apparenza ermafrodita in Gide, l'apparenza dell'eterno ritorno in France, o l'apparenza della mediazione in Bahr. In verità, in questi studi la teologia si è attendata in prossimità di uno dei suoi oggetti preferiti, l'apparenza. Si parla in questo libro del Talmud e di Kierkegaard, di Tommaso d'Aquino e di Pascal, di Ignazio di Loyola e di Léon Bloy. La massima attenzione dell'autore però non si risveglia per lo studio dei teologi veri e propri, ma piuttosto per le opere di coloro che danno asilo ai contenuti teologici nel frangente più estremo, nel loro più lacero travestimento. Uno di questi travestimenti è l'apparenza. Un altro la letteratura d'appendice. Per questo accanto alle analisi esemplari di Hofmannstahl si trovano quelle forse ancora più significative di Kafka. Un'interpretazione che con la massima energia penetra ovunque sino ai fatti teologici indica qui la strada alla futura esegesi di questo poeta. In questo le osservazioni dell'autore rasentano talvolta una teoria della letteratura d'appendice. Quella che egli scopre in Kafka, e il cui schema è alla base di alcuni saggi che esplorano i dintorni della letteratura d'appendice, è una teologia in fuga. Ne fanno parte una «teologia nel romanzo giallo», il grandioso ritratto di Ludendorff e un'interpretazione della barzelletta ebraica.

Abbiamo creduto di poter attribuire un patronato su questo libro, una partecipazione protettiva, ai due poeti cui sono dedicati i due saggi più perfetti della raccolta. Ciò che l'autore si propone in essa è difficile e pericoloso a un grado tale che anche il più deciso qui può guardarsi attorno alla ricerca di soccorritori. Qual è infatti l'impresa? Il tentativo di aprire una strada verso l'opera d'arte per mezzo della distruzione della dottrina dell'arte come «settore». La visione teologica assume il suo senso pieno in una svolta contro l'arte, anche se nascosta, proprio per questo tanto più distruttiva. Che l'illuminazione teologica delle opere è la vera interpretazione delle loro determinazioni tanto politiche che di moda, tanto economiche che metafisiche - questo è il motivo di fondo della presente riflessione. Come si vede, un atteggiamento che si oppone a quello storico-materialistico con radicalismo tale da diventarne il polo opposto. «Là dove chiunque altro potrebbe andare avanti solo per compromessi, la chiesa può ancora procedere nel pensiero per sintesi di verità profonda», scrive Haas. Ci sono però casi in cui questo intreccio cattolico di tesi e antitesi avviene sotto forma di un doppio *looping*. Haas lo percorre con una sicurezza che dà le vertigini. La vista potrebbe generare preoccupazione, se non ci fosse una sicurezza di grado più alto e un miglior affidamento: l'arte di saper cadere. «Sapere impegnare tutta la propria vita in un compendio - un compendio non ulteriormente calcolabile - in cambio di un qualunque piccolo dettaglio di questo mondo: questo, e null'altro, significa 'pensare'». È un caso che questa profonda definizione che troviamo sull'ultima pagina del libro sia quella dello stato di coscienza di chi cade? L'autore avrà fatto le sue esperienze spericolate. Ma quando, dopo una caduta mozzafiato, tocca il suolo, egli è saldo sui piedi.

Si sono sempre contati i casi della scrittura in cui, come qui, la sostanza di un autore si unisce così intimamente con l'atteggiamento del virtuoso, o meglio del dotto uomo di lettere. È molto probabile che questi casi si siano trovati più frequentemente sulla sponda destra che non sulla sinistra. Comunque sia, Haas, il quale pubblica un settimanale che nella quotidiana battaglia letteraria è orientato a sinistra, come studioso è molto più un discepolo degli Adam Müller, dei Burke o dei De Maistre che non dei Voltaire, Gutzkow o Lassalle. Certo in fondo il suo albero genealogico risale a molto più indietro nel passato. Per ritrovare la costruzione di una storia universale quale quella intrapresa da questi saggi, come espressione dell'atteggiamento spirituale metafisico nel suo complesso e contemporaneamente come forma di scrittura eminentemente virtuosistica, eminentemente mediatrice anche se non sempre sintetica, bisogna tornare sino alla belletteristica e alla cronachistica del XVII secolo. Lo stesso Haas ha descritto compiutamente questo metodo, che è il suo proprio, nel

necrologio di Hofmannstahl. Esso elabora una prospettiva un po' come uno scenario teatrale con le quinte. Mira a ottenere una plasticità tramite spessi strati sovrapposti. «In questo modo senza dubbio non si otterrà mai una plasticità corporea, ma appunto prospettica». A questo corrisponde la forma fenomenica di queste sue figure. Sono figure del tempo, certo. Ma la loro vita è quella epica di passati inconclusi, nel contrasto tra i quali l'autore si rappresenta la vera immagine dei propri giorni.

«Aumento di stipendio?! Ma vogliamo scherzare!»

(con Wolf Zucker)

SPEAKER Signore e signori, vi preghiamo di voler soffermare la vostra attenzione su uno dei vostri colleghi, il signor Max Frisch. Tutti voi che lavorate in un ufficio, in una ditta o in una azienda, lo conoscete. È l'uomo che ha sempre successo, che sa farsi valere, che sa affermarsi senza tanti contrasti coi suoi colleghi. Abbiamo pregato il signor Frisch di svelarci i suoi segreti, di spiegarci come fa a essere in buoni rapporti con tutti, a trovar modo di cavarsela in questa nostra epoca, a tener saldi i nervi, a restare un gradevole compagno di lavoro. Se volete apprendere come fa, state a sentire! È uno di voi quello che parla, uno che condivide tutte le vostre preoccupazioni e difficoltà, e che pure riesce spesso a uscirne fuori meglio di voi. Non crediate, per favore, che il signor Frisch sia un'eccezione, una persona baciata dalla fortuna! Il signor Frisch non vuole essere invidiato, vuole solo spiegarvi come fa ad avere fortuna.

LO SCETTICO Mi scusi se l'interrompo: lei crede dunque che un singolo, debole individuo abbia la forza di arrangiarsi la vita in modo che gli risulti bella? Lo crede davvero?

SPEAKER Entro certi notevoli limiti, sí.

LO SCETTICO E se non ha soldi? Se deve arrabattarsi da anni con uno stipendio misero che non gli basta in nessun modo? Cosa fa allora?

SPEAKER E se chiedesse un aumento di stipendio al suo datore di lavoro?

LO SCETTICO (*ride sarcastico*) Beh, allora lei conosce davvero male i datori di lavoro. Aumenti di stipendio di questi tempi? Vuole raccontarci delle favole?

SPEAKER Assolutamente no. Il signor Frisch vuole dimostrare molto concretamente come si fa, come bisogna fare.

LO SCETTICO Che ci racconti pure tutto quello che vuole, il suo signor Frisch. Io sono in un'azienda da anni, e so come vanno le cose al giorno d'oggi se uno pretende d'avere un aumento di stipendio. Può dirsi contento se riesce a conservare lo stipendio che ha e a non farsi licenziare.

SPEAKER In tal caso ho la sensazione che non ci sappia fare.

LO SCETTICO Uno può saperci fare finché vuole. Venga una volta

nel mio ufficio, e le farò vedere io cosa succede.

SPEAKER Va bene, sono perfettamente d'accordo. Forse riusciremo a stabilire da cosa dipende che i più non abbiano fortuna.

LO SCETTICO Ecco, le presento il signor Tentenna. Il signor Tentenna è nella situazione che vogliamo illustrare. Da diversi anni ormai ha uno stipendio di 250 marchi. Per vivere ha bisogno assolutamente di 50 marchi in pili. Scommetto con lei che, se ora andrà dal datore di lavoro, non otterrà nulla.

SPEAKER È possibile, ma forse la colpa è solo sua.

LO SCETTICO Macché colpa. Il datore di lavoro non vuole, e basta.

SPEAKER Ascolti, forse riusciamo a individuare i suoi errori! (*Lieve bussare*).

IL CAPO (*burbero*) Avanti! (*Si sente bussare ancora*).

IL CAPO (*burbero*) E avanti! Quante volte devo gridare ancora. TENTENNA (*precipitoso e spaurito*) Oh mi scusi, signor direttore, non volevo disturbare... se ha un attimo di tempo per me. IL CAPO Benissimo, sono contento che si sia fatto vivo lei. Debbo parlarle. Non si può andare avanti così. Ecco, guardi, ho tutta la scrivania piena di reclami; ecco, qui, da Lipsia, da Erlangen; ecco: da Elburg; e qui perfino da Magdeburgo, da parte del nostro miglior cliente. Non si può andare avanti così. Reclami e proteste, è tutto il giorno che non vedo altro. All'uno lei manda troppa merce, all'altro troppo poca, e quello di Magdeburgo riceve in addebito forniture che ha già pagato tre mesi fa. Si può sapere come se lo spiega lei, signor Tentenna?

TENTENNA (*sempre più confuso*) Sí, non lo so, ho già visto stamattina alcune cose nella posta. Ma non riesco proprio a spiegarmi da cosa dipenda.

IL CAPO Allora non me ne voglia, ma questo è il colmo: che ci sta a fare qui lei, se non c'è niente che funziona?

TENTENNA Sí, non lo so, signor direttore, il nuovo ragioniere fa sbagli su sbagli. Lei lo sa, passo qui delle notti intere a verificare le pratiche. Non può certo rinfacciarmi negligenza.

IL CAPO (*irritato ma non spazientito*) Caro signor Tentenna, ora voglio dirle una cosa. Si sieda lí. Ecco. Io so che lei è una persona ragionevole, e so anche che non mi imbrogli. Ed è anche per questo in fondo che la tengo da tanto tempo nella nostra azienda. A questo punto però si metta per una volta al posto mio: ogni giorno, tutte le volte che arriva la posta, nient'altro che grane. E tutto quello che lei sa dirmi è solo: non è colpa mia, è il ragioniere che sbaglia. Lei non sa mai niente. E io dovrei accontentarmi di questo? Me lo dica lei. TENTENNA Sí, non so propria cosa rispondere. Io faccio di tutto per rimediare. Di più non si può fare.

IL CAPO Non lo so. Sono fatti suoi. Per quel che mi riguarda lei può anche starsene qui in ufficio solo due ore al giorno. Però è necessario

che tutto fili liscio. Spero che ne convenga.

TENTENNA Sissignore... Però... però... (*Esita*) Io volevo...

IL CAPO (*un po' stupito*) Oh, insomma, che c'è altro da dire?

TENTENNA Niente a questo proposito, signore Direttore. Ma... IL CAPO Per me però è la cosa che conta di più. Tutto il resto non mi interessa.

TENTENNA Io volevo... io volevo chiedere un aumento di stipendio! IL CAPO Cosa? E poi cosa ancora! Stiamo davvero superando tutti i limiti. Sono settimane che non ho altro che appunti da farle, e lei pretende un aumento di stipendio?

TENTENNA Sí, signor direttore, io non volevo disturbare, ma non ce la faccio col mio stipendio. Vorrei chiederle un'integrazione. IL CAPO Non riesco proprio a capire come lei possa figurarselo. Un aumento di stipendio? Ora? Di questi tempi? E proprio lei! È inconcepibile!

TENTENNA Signor direttore, io pensavo... che ora... Io volevo solo domandare, se forse... cerchi di comprendere, la prego, che con questo stipendio... non mi basta...

IL CAPO Caro signor Tentenna, voglio dirle una cosa: non parliamo nemmeno di aumento di stipendio. Innanzi tutto questo non è proprio il momento adatto; in secondo luogo, negli ultimi tempi non sono per niente soddisfatto del suo rendimento; e, terzo, vorrei dirle che ho desistito dal proposito di licenziarla solo per un particolare riguardo verso di lei.

TENTENNA (*un po' offeso*) Già, allora posso anche andarmene. Avevo sperato che lei, signor direttore, fosse in grado di capirmi. Se non le basta tutto il lavoro che faccio, allora non mi resta altro da fare che rinunciare all'impiego nella sua azienda.

IL CAPO (*cerca di rabbonirlo*) Non dica sciocchezze, signor Tentenna. Le ho appena spiegato che non ho nulla di personale contro di lei. Non sia stupido: perché non dovrebbe restare qui da me? Altrove non troverebbe comunque una sistemazione, adesso come adesso.

TENTENNA (*piagnucoloso*) Sí, signor direttore, mi scusi, la prego, ma è da quando sono qui che sono trattato ingiustamente. Il signor Meier, che è entrato nell'azienda assieme a me, guadagna oggi già 70 marchi più di me.

IL CAPO E allora? La determinazione degli stipendi è affar mio. Amico caro. Se vuole un buon consiglio, faccia il suo lavoro altrettanto bene e con lo stesso grado di affidabilità del signor Meier, e allora non si sentirà più trattato ingiustamente.

TENTENNA Sí, ma io faccio...

IL CAPO (*lo interrompe subito*) Penso che a questo punto possiamo interrompere la conversazione. Buon giorno!

TENTENNA (*spaurito*) Buon giorno. (*Si sente chiudere una porta*).

LO SCETTICO (*ride sarcastico*) E allora: che avevo detto? Ecco cosa succede oggi se uno chiede un aumento di stipendio. Le basta questa scenetta, signore?

SPEAKER No. Quello che abbiamo appena sentito è stato un esempio addirittura scolastico di tutti gli errori che un impiegato può fare nel corso d'un colloquio col suo datore di lavoro.

LO SCETTICO Ma quali errori? Il capo ha detto di no e così la faccenda è chiusa.

SPEAKER Nient'affatto. Il colloquio è durato quattro minuti. E sa quanti errori ha fatto il signor Tentenna? Almeno sette!

LO SCETTICO In che senso?

SPEAKER Innanzi tutto la cosa più sciocca che si possa fare è di avanzare pretese in un momento in cui il capo è irritato, e non senza motivo. Secondo: quando ci si accorge che il capo è di cattivo umore, non si può insistere nel discutere su un argomento come quello dello stipendio. Terzo: quando si parla col proprio datore di lavoro, non è possibile essere continuamente timidi, spauriti e sottomessi. Non è neanche necessario essere scortesi o presuntuosi, ma bisogna saper conservare la propria dignità, saper esprimere esattamente e chiaramente ciò che si vuole. Quarto: il signor Tentenna ha risposto ai rimproveri del suo datore di lavoro cercando di scaricare la colpa su un collega. Questo è sleale e fa pessima impressione. Quinto: il signor Tentenna, nell'affrontare la questione dell'aumento di stipendio, parla continuamente solo delle sue esigenze. Al capo interessa l'azienda, non la vita privata dell'impiegato. Sesto: quando il signor Tentenna capisce che la sua causa è persa, minaccia di licenziarsi, ed è una mossa proprio stupida. Il capo sa perfettamente che il signor Tentenna non può seriamente pensare di andarsene. Atteggiarsi a offeso, da parte del signor Tentenna, è dunque assai fuori luogo. È un sistema che non funziona mai. Infine, settimo: la parola ingiustizia è sempre fuori posto. Un datore di lavoro non consente mai che s'interloquisca a proposito dei soldi che dà in più o in meno a questo o a quell'altro. Sono fatti suoi. È indiscreto da parte del signor Tentenna, parlare col datore di lavoro degli stipendi di altri impiegati. Ecco, questo è quanto trovo da obiettare sulla scena che mi ha prospettato.

LO SCETTICO (*un po' insicuro*) D'accordo, ammetto che il signor Tentenna non si è comportato in modo molto abile. Ma come si potrebbe fare meglio?

SPEAKER Forse ce lo può dimostrare il signor Frisch. È lui l'uomo che riesce sempre a ottenere quello che vuole. Cercherà di evitare tutti gli errori, e inoltre tirerà fuori anche qualche asso dalla manica. Assi nella manica di cui ogni impiegato dispone. Andiamo da lui, nel suo ufficio... Lei è Il signor Frisch? Buon giorno, signor Frisch.

FRISCH Buon giorno.

SPEAKER Vuole mostrarci lei ora, signor Frisch, come riuscirà a ottenere un aumento di stipendio?

FRISCH Ci proverò. Non posso sapere se mi andrà bene, ma tentare si può sempre.

LO SCETTICO Sono proprio curioso. Quanto guadagna lei, signor Frisch?

FRISCH 350 marchi, di cui 40 circa se ne vanno in tasse e contributi previdenziali.

LO SCETTICO E crede di poter ottenere di più? Qual è la sua mansione?

FRISCH Capo contabile in un'azienda di maglieria all'ingrosso.

LO SCETTICO Ah, e che stipendio vorrebbe ottenere?

FRISCH 450 marchi, in modo dunque da poterne incassare circa 400 netti.

LO SCETTICO Ma è un aumento del 30 per cento!

FRISCH Già. Si può sempre tentare. Silenzio ora: vado dal capo. (*Si sente bussare*).

IL CAPO Avanti.

FRISCH Buon giorno, signor direttore.

IL CAPO 'Giorno. Che c'è di bello, caro Frisch? FRISCH Posso disturbarla un attimo?

IL CAPO Cosa c'è? Spero niente di spiacevole. Ha scoperto delle altre irregolarità?

FRISCH ...Posso sedermi? Grazie... No, le nuove registrazioni funzionano perfettamente. Ogni ordine di spedizione dal magazzino ha ora una registrazione a parte, che deve essere sottoscritta anche dall'economo. E solo quando io ho la copia sotto mano, la spedizione ottiene l'autorizzazione a procedere.

IL CAPO Ah, bene. E lei ritiene che in questo modo eviteremo di finire ancora fra le mani di un qualche disonesto?

FRISCH È del tutto escluso. L'intero settore della ragioneria dovrebbe in tal caso essere fatto di disonesti.

IL CAPO (*benevolo*) Beh, non credo che sia il nostro caso. Grazie a Dio.

FRISCH È quello che penso anch'io.

IL CAPO Ma il nuovo sistema di registrazione non comporta gravi ritardi? Lei lo sa, proprio ora dobbiamo cercare di provvedere alle forniture nel modo più sollecito possibile. FRISCH Anzi, signor direttore. Ho parlato proprio ora con la spedizione. Procedo tutto più rapidamente di prima. Perché con questo mio metodo non si verificano più ulteriori richieste di chiarimenti.

IL CAPO Ah, speriamo: comunque è stato molto accorto da parte sua, quest'occuparsi un po' della spedizione.

FRISCH Oh sí, continuerò a farlo.

IL CAPO Bene. Questo è tutto quello che voleva dirmi?

FRISCH No. Se mi consente, ho anche una questione privata da prospettarle.

IL CAPO Cosa? Proprio adesso? Lo vede pure, ho tutta la scrivania ingombra di posta. Non sono ancora riuscito a leggerla.

FRISCH Mi dispiace. Ma non la tratterrò a lungo. Dopo verranno quei signori della nuova fabbrica di Zwickau, e allora non ci sarà tempo affatto. Dovremo trattare in modo molto accurato con quei signori. Mi sono tenuto apposta la sera libera.

IL CAPO Già già, è molto importante. Ci tengo molto a quel contratto. Dobbiamo riuscire a farcela.

FRISCH Sì fidi di me, signor direttore.

IL CAPO Bene. Dunque, e quella sua questione?

FRISCH Sí ... vorrei chiederle un aumento di stipendio.

IL CAPO Beh, mi scusi, ma le pare questo il momento di venir fuori con questa faccenda? Lo trovo molto strano.

FRISCH Mi dispiace che la sorprenda. Ritengo tuttavia che il lavoro che svolgo valga di più di quanto lei l'ha finora pagato.

IL CAPO Non la comprendo proprio. Lo sa anche lei che continuiamo a licenziare, che lavoriamo con un 25 per cento di personale in più di quello che potremmo permetterci, e lei mi viene a chiedere aumenti di stipendio.

FRISCH Signor direttore, la prego: credo che possiamo parlarne in tutta calma. Vorrei dirle perché ho bisogno di denaro in più e perché ritengo che la ditta possa pagarmi meglio. Se lei è di diverso parere, la prego di spiegarmelo.

IL CAPO C'è poco da spiegare. La questione di quanto pago i miei dipendenti è affar mio. Lei sa che sono sempre disponibile a dar retta alla mia gente, ma lei non può venirmi ora con una richiesta di tal genere.

FRISCH Ma perché, signor direttore? Lei ha sempre avuto fiducia in me, abbiamo discusso insieme tutte le recenti trattative. Io la prego solo di dare anche a me fiducia in lei, fiducia di poter discutere con lei di questioni mie. Dico bene?

IL CAPO Ma sí, d'accordo. Avanti. Io non sto rimproverandola. Piacerebbe anche a me guadagnare di più. Tutti lo vorrebbero.

FRISCH Esattissimo: anch'io. Innanzi tutto ho bisogno di più di quello che ricevo ora...

IL CAPO Quanto guadagna?

FRISCH 350 lordi.

IL CAPO Mi pare una bella sommetta!

FRISCH Non credo che sia sufficiente per consentirmi di figurare così come dovrebbe il capo contabile della nostra azienda. IL CAPO

Che c'entra? E chi si preoccupa della figura che ci fa lei?

FRISCH Non lo dica. Quando verranno oggi quei signori di Zwickau, guarderanno ciascuno di noi attentamente. Noteranno tutto con assoluta precisione: questo è un impiegato su cui la ditta conta molto, guadagna abbastanza, tanto da non essere costretto a contare il centesimo, si veste bene, mangia a sufficienza... Insomma, mi capisce.

IL CAPO A sentir lei, si direbbe che io abbia un salone di moda e che lei sia un mio indossatore.

FRISCH (*sorridente*) Non ha tutti i torti, signor direttore. Ogni suo impiegato, per la ditta, è una specie di indossatore, dal quale si possono desumere elementi sulla capacità di rendimento, sull'affidabilità e sulla solidità di tutta l'azienda. Mi creda, ogni dipendente ben vestito e curato è come un cartello d'esposizione per tutta l'impresa. Dunque... facciamo registrare l'aumento di stipendio che mi vuol dare fra le spese generali di pubblicità: d'accordo?

IL CAPO Ehi, alt! Un momento! Non ci siamo ancora a quel punto, caro Frisch! Mi va tutto bene quello che dice, ma non posso farci niente: il volume degli affari attuale non consente proprio di sopportare altri oneri! Come capo contabile lei dovrebbe comprenderlo meglio di chiunque altro.

FRISCH Certo, signor direttore, conosco a menadito la nostra situazione; eppure vorrei richiamare la sua attenzione su un altro particolare. Vede, l'anno scorso c'è stato il cinquantesimo anniversario di fondazione dell'azienda, e ciascuno di noi dipendenti ha avuto, assieme a una speciale gratificazione, anche lo scritto da lei redatto per il giubileo. Ho letto molto attentamente quell'opuscolo.

IL CAPO E che c'entra col suo aumento di stipendio?

FRISCH Subito, ci arrivo subito. Lei ha scritto, e mi è parso molto interessante, che il suo stimato signor padre, dopo la fase di confusione seguita all'unificazione della Germania, ha coraggiosamente impiantato la sua nuova azienda su basi solidissime. Che non si è fatto intimorire dalla prospettiva di un sacrificio pur di poter realizzare prodotti di prima qualità. Che ha investito notevoli somme in nuovi macchinari, perché aveva fiducia che lo avrebbero ripagato di tutto. Che retribuiva i suoi impiegati meglio della concorrenza, perché voleva legarli alla sua ditta. È vero, signor direttore, lei capisce cosa intendo dire?

IL CAPO (*con benevolenza*) Eh già, vedo che ha letto molto attentamente quel piccolo scritto. Ma oggi i tempi sono cambiati, amico mio. Dio mio, com'era tutto semplice, allora! FRISCH (*con determinazione*) Sì, forse i tempi sono cambiati, ma penso che la nostra azienda sia rimasta la stessa. Lei ha continuato a dirigerla secondo gli stessi criteri del suo stimato papà. E non crede che, proprio in quest'epoca tanto difficile, sia tanto più importante acquisire

collaboratori assolutamente fidati, cui si possa affidare la ditta? Io credo che oggi sia più necessario di allora.

IL CAPO (*un po' commosso*) Già già, lei ha ragione, amico caro. Dunque passiamo al sodo: qual è la somma che vorrebbe guadagnare?

FRISCH (*dopo una breve pausa*) Cinquecento.

IL CAPO Come, prego?

FRISCH (*deciso*) Cinquecento marchi!

IL CAPO Mi pare di aver sentito dire cinquecento!

FRISCH Esatto, è proprio quello che ho detto.

IL CAPO E allora se lo tolga di testa, caro amico. In fondo non sono un milionario.

FRISCH Hm. Neanch'io sarò milionario, quando guadagnerò 500 marchi. Io credo, signor direttore, pur senza volermi vantare, che, grazie al mio lavoro, lei ora risparmia ogni settimana nella sua azienda più di quello che le chiedo a titolo d'aggiunta mensile.

IL CAPO Oh, questo è ancora da dimostrare.

FRISCH No no, dico sul serio! Se lei considera la voce relativa alle perdite dovute a furti o a fatti simili, nell'ultimo bilancio, vedrà che ho ragione.

IL CAPO Non ho intenzione di mettermi in urto con lei. Ma la prego di tenere in considerazione l'attuale momento dell'azienda. Non abbiamo neanche il 60 per cento del fatturato dello scorso anno.

FRISCH Già, e dobbiamo darci da fare, e io farò la mia parte per far risalire il giro d'affari.

IL CAPO È proprio quello che mi aspetto da lei. Cerchiamo dunque di parlare in termini ragionevoli. Quattrocento marchi le sarebbero sufficienti?

FRISCH No. Sono cinquanta marchi in più di quello che guadagno ora. Non me ne voglia, signor direttore, ma mi aspetto di più.

IL CAPO E va bene. Riconosco i meriti che ha verso l'azienda. Non voglio che lei mi giudichi piccino. Accordiamoci su 450.

FRISCH (*dopo una pausa*) Va bene: considerata l'attuale situazione degli affari. Mi adopererò in ogni modo perché lei non abbia occasione di prospettarmi questo motivo, quando verrò a chiederle la prossima volta un aumento di stipendio.

IL CAPO Lei non sarà l'ultimo a trarne profitto... Però sa, a ben pensarci, lei è proprio un tipo strano: quando parlo con lei, ho a volte l'impressione che il capo sia lei e io un impiegato. È davvero molto strano.

FRISCH (*serio*) Forse posso spiegarlo in questi termini: io, nella sua azienda, non mi sento solo un impiegato che fa per otto ore il suo dovere e poi se ne va a casa. Se mi permette, a volte mi sento davvero come il responsabile dell'azienda, almeno per quanto riguarda la preoccupazioni.

IL CAPO Ne sono sinceramente lieto. Lo sa anche lei, io debbo poter contare, quali collaboratori, su persone capaci e responsabili.

FRISCH (*ora leggermente ironico*) Bene, e chissà che un giorno questo non s'esprima anche nell'ammontare dello stipendio.

IL CAPO (*ridendo*) Già mi ricomincia? Ora basta però. Credo che per oggi lei possa dirsi proprio soddisfatto.

FRISCH Lo sono anche... per oggi. E la ringrazio molto.

IL CAPO Va bene, va bene... E mi badi soprattutto a quella faccenda di Zwickau.

FRISCH Sarà fatto. Buon giorno.

IL CAPO Buon giorno. (Fra sé) Tipo furbo, questo Frisch. (*Si sente una porta che si chiude*).

SPEAKER Beh, che avevo detto? Il signor Frisch ha ottenuto esattamente quello che voleva. Gli hanno aumentato lo stipendio di cento marchi. Visto con che abilità c'è riuscito?

LO SCETTICO Hm. Non si può negare. Il suo signor Frisch è davvero un genio in fatto d'astuzia.

SPEAKER Esatto. E ritengo che il suo datore di lavoro abbia pensato la stessa cosa. Ha pensato: se Frisch riesce a incastrare così bene me, saprà trattare anche meglio con i nostri interlocutori d'affari. È proprio l'uomo di cui ho bisogno, è un dipendente che non devo farmi sfuggire.

LO SCETTICO D'accordo, lo ammetto. Ma questo suo Frisch è un caso particolare.

SPEAKER Certo che è un caso particolare. Ogni individuo è un caso particolare. Eppure si determinano per tutti, continuamente, situazioni uguali nel corso delle quali valgono certe regole precise.

LO SCETTICO E va bene. Il signor Frisch ha agito con acume, ha evitato esattamente gli errori che ha fatto prima il signor Tentenna. Ma basta non commettere errori, per aver successo?

SPEAKER No, ha perfettamente ragione. Non è questo che intendo dire. Occorre dell'altro.

LO SCETTICO E cioè?

SPEAKER L'atteggiamento di fondo, la mentalità.

LO SCETTICO Vale a dire?

SPEAKER Intendo riferirmi al contegno interiore che il signor Frisch assume nei confronti dell'azienda, del suo datore di lavoro e della vita in genere. È chiaro in quello che dice, preciso, determinato, sa quello che vuole, e per questo può essere, in ogni circostanza, calmo e nello stesso tempo cortese; sa come adeguarsi all'umore del suo avversario senza sminuire la propria dignità. Eh sí, questa è una dote naturale molto positiva. Però: se tutto questo non gli fosse servito a nulla e il datore di lavoro, per un qualche motivo, non si fosse fatto convincere?

SPEAKER È appunto questo che il signor Frisch tiene sempre in

considerazione. Anche nell'insuccesso conserva sempre la sua calma. Non si lascia scoraggiare. Il signor Frisch considera le sue battaglie come una specie di sport, un gioco. Combatte con spirito di leale distacco contro le difficoltà della vita. Mantiene la mente fredda anche nel momento della sconfitta. E mi creda, la prego, almeno in questo: le persone che sanno perdere correttamente, sono poi anche le persone di successo, che non si abbattono e non piangono dopo ogni sconfitta. Che restano invece intraprendenti, che le avversità della vita di ognuno non riescono a scuotere al punto da renderle incapaci di affrontare una nuova lotta. Chi è colui che per primo fallisce un esame? Quegli che è sempre spaurito, che si lamenta sempre. Colui che affronta l'esame con calmo distacco, lo ha già superato per metà. È di gente simile che c'è bisogno al giorno d'oggi, ed è questo, io credo, il segreto del successo.

Storia della letteratura e scienza della letteratura

Sempre di nuovo si cercherà di esporre la storia delle singole scienze come uno sviluppo in sé concluso. Si parla volentieri di scienze autonome. E anche se con questa formula all'inizio si intende solo il sistema concettuale delle singole discipline, l'idea dell'autonomia scivola però facilmente sul piano storico, e porta al tentativo di rappresentare la storia delle scienze come un decorso autonomo e isolato, fuori dagli eventi politico-intellettuali nel loro complesso. La legittimità di questo procedimento non può essere discussa qui; indipendentemente dalla risposta che si voglia dare a questo quesito, ogniquale volta si opera una sezione attraverso una disciplina per determinare il suo stato in un certo momento della sua storia è necessario mostrare come il risultato che si ottiene non è solo un momento nell'autonomo sviluppo storico di questa scienza, ma soprattutto un elemento della situazione complessiva della civiltà nel momento considerato. Se la storia della letteratura è in una situazione di crisi (come mostreremo nelle pagine seguenti), questa crisi è solo un fenomeno parziale di una molto più generale. La storia della letteratura non è solo una disciplina, ma è, nel suo stesso sviluppo, un momento della storia generale.

È certamente la seconda cosa. Ma è veramente anche la prima? È la storia della letteratura una disciplina storica? In che senso non lo è, risulterà dalle pagine che seguono; è fin troppo facile cominciare con l'osservazione che essa non si è affatto presentata fin dall'inizio nella cornice della storia (come farebbe supporre il suo nome). Come ramo dell'educazione letteraria (una sorta di teoria del gusto applicata) nel XVIII secolo essa era qualcosa di mezzo tra un manuale di estetica e un catalogo di libreria.

Il primo storico della letteratura in senso pragmatico è Gervinus, che nel 1835 pubblica il primo volume della sua *Storia della poesia nazionale tedesca*. Egli si considerava membro della scuola storica; le grandi opere sono per lui «eventi storici, i poeti geni dell'attività e i giudizi su di essi effetti pubblici di vasta portata».

Questa analogia con la storia universale resta intrecciata con l'atteggiamento individuale di Gervinus altrettanto intimamente del suo procedimento per cui egli sostituisce la mancanza di punti di vista

filosofici con un «confronto» delle grandi opere con altre «affini». Quest'opera brillante ma metodologicamente ingenua non poteva porsi il problema del vero rapporto fra letteratura e storia, per tacere poi di quello della storia con la storia letteraria. Se si considerano, invece, i tentativi che furono fatti fino alla metà del secolo, si vede come non chiariscano in alcun modo la posizione della storia della letteratura, sia all'interno della storia, sia anche soltanto rispetto a essa. Questa mancanza di fondamenti critici e gnoseologici produsse la reazione di uomini come Michael Bernays, Richard Heinzel, Richard Maria Werner. Più o meno deliberatamente si rinunciò a un orientamento storico, per sostituirlo con un avvicinamento alla scienza esatta della natura. Mentre prima era possibile riconoscere l'idea di uno sviluppo storico complessivo persino nelle compilazioni di carattere bibliografico, ora si ritornava ostinatamente al lavoro particolare, a «raccolgere e custodire». È vero che quest'epoca di dottrina positivista ha prodotto una grande quantità di storie letterarie per il consumo domestico dei borghesi, come complemento al lavoro rigoroso di ricerca. Ma la storia universale di cui esse offrivano il panorama non era altro che una sorta di gradevole passatempo per l'autore e i lettori. La storia della letteratura di Scherer, con la sua base di fatti esatti e le sue grandi periodizzazioni ritmiche di tre in tre secoli, si presta molto bene a essere considerata come sintesi delle due tendenze che dominavano allora la ricerca. Si sono giustamente sottolineate le intenzioni organizzative e la politica culturale da cui è uscita quest'opera, e giustamente si è osservato come le stia alla base la visione makartiana di un colossale corteo trionfale di figure tedesche ideali. Scherer fa scaturire i personaggi di primo piano della sua audace composizione «ora dall'atmosfera politica, ora da quella letteraria, religiosa o filosofica, senza suscitare l'impressione di una superiore necessità, anzi, neppure di una conseguenza esterna, egli interseca i loro effetti con quelli delle singole opere, delle idee o dei personaggi poetici assolutizzati, il che produce un guazzabuglio variopinto, ma meno che mai un ordine storico».

Ciò che si prepara qui è il falso universalismo del metodo proprio della storia della cultura. Questo sviluppo si conclude con il concetto, coniato da Rickert e Windelband, di scienze della cultura; anzi, la vittoria del concetto di storia della cultura e del modo di vedere che ne deriva è stata tanto illimitata che esso è diventato, ora, con la *Storia tedesca* di Lamprecht, la base gnoseologica anche della storia pragmatica. Con la proclamazione dei «valori» la storia venne definitivamente falsata nel senso del modernismo, la ricerca si ridusse al servizio laico in un culto dove i «valori eterni» sono celebrati secondo un rito sincretistico. Vale sempre la pena di ricordare quanto

sia stato breve il cammino di qui fino alle più folli confusioni della storia della letteratura più recente; quali stimoli una metodologia evirata abbia saputo trarre dai più ripugnanti neologismi, dietro la porta aurea dei «valori»: «Come la poesia in ultima istanza mira a un mondo di valori ‘parolabili’¹, così essa significa in senso formale un ultimo potenziamento e interiorizzazione delle immediate forze espressive del discorso». Bene o male, dopo questa informazione si sarà insensibili allo choc prodotto dalla notizia che lo stesso poeta vive quest’«ultimo potenziamento e interiorizzazione» come «piacere del parolamento»². È lo stesso mondo in cui è di casa l’«opera d’arte della parola»³, e raramente una parola provocata ha portato alla luce tanta nobiltà come la «poesia». In questo modo si dà importanza a quella scienza che si tradisce sempre con l’«ampiezza» dei suoi oggetti, col comportamento «sintetico». L’impulso irrefrenabile verso la grande totalità è la sua sventura. Ascoltiamo: «Con forza e purezza travolgente si fanno innanzi i valori spirituali... ‘idee’ che fanno vibrare l’anima del poeta e la stimolano alla raffigurazione simbolica. In modo asistemático e nondimeno sufficientemente evidente il poeta ci fa sentire in ogni momento a quale valore o categoria di valori egli dà la preferenza; e forse anche in quale ordine gerarchico egli colloca i valori». In questa palude è a casa propria l’idra dell’estetica scolastica, con le sue sette teste: creatività, empatia, emancipazione dal tempo, ricreazione, partecipazione all’esperienza interiore altrui, illusione e godimento estetico. Chi desidera conoscere il mondo dei suoi adoratori, non ha che da prendere in mano la recentissima, rappresentativa raccolta di scritti⁴ in cui gli storici letterari tedeschi del presente cercano di rendersi conto del loro lavoro, e da cui sono state prese le citazioni che abbiamo riportato. Con questo non vogliamo dire che i suoi collaboratori costituiscano un blocco unico e solidale; autori come Gumbel, Cysarz, Muschg, Nadler si staccano certamente dal fondo caotico sul quale appaiono qui. Ma è tanto più significativo il fatto che persino uomini che possono vantare opere scientifiche di valore qui, nella comunità dei loro colleghi, abbiano potuto mettere in atto poco o nulla di quel comportamento che ha nobilitato la germanistica del passato. Tutta l’impresa suscita in colui che ha familiarità con le cose della poesia la sgradevole impressione che nella sua bella, solida casa entri con pesante passo di marcia una compagnia di soldati, col pretesto di voler ammirare i suoi tesori e le sue magnificenze, - e in un momento diventa chiaro che se ne infischiano dell’ordine e degli oggetti della casa; sono entrati perché essa si trova in una posizione così favorevole per bersagliare una testa di ponte, una linea ferroviaria la cui difesa è importante nella guerra civile. E così la storia della letteratura si è installata qui nella casa della poesia perché dalla posizione del «bello», dei «valori

dell'esperienza vissuta», dell'«ideale», e simili occhi di bove, in questa casa si può far fuoco con la migliore protezione.

Non si può dire che le truppe che stanno loro di fronte in questa guerriglia dispongano di un addestramento sufficiente. Stanno sotto il comando degli storici della letteratura materialisti, fra i quali il vecchio Franz Mehring continua a sovrastare tutti gli altri di una spanna. Ciò che significa quest'uomo è testimoniato ripetutamente da tutti i tentativi di storia materialistica della letteratura che sono comparsi dopo la sua morte. Nel modo più evidente dalla *Poesia tedesca nelle sue condizioni sociali, storiche e culturali* di Kleinberg - un'opera che ricopia servilmente tutti i cliché di un Leixner o di un Koenig, limitandosi a incorniciarli, al massimo, con alcuni fregi irreligiosi: una vera manna per il piccolo borghese. E tuttavia Mehring è assai più materialista per l'estensione delle sue conoscenze di storia in generale e storia economica in specie, che per il suo metodo. La sua tendenza risale a Marx, la sua preparazione a Kant. E così l'opera di quest'uomo che era fermamente convinto che «i beni più nobili della nazione» devono conservare la loro validità in tutte le circostanze è piuttosto un'opera conservatrice nel senso migliore del termine che rivoluzionaria.

Ma la fonte di giovinezza della storia è alimentata dal Lete. Nulla rinnova quanto l'oblio. Con la crisi della cultura umanistica la storia della letteratura assume sempre più un vuoto carattere rappresentativo, che è particolarmente evidente in molte esposizioni popolari. È sempre lo stesso testo confuso che compare disposto ora in un modo ora in un altro. La sua opera non ha più nulla a che fare, da molto tempo ormai, con la scienza, la sua funzione si esaurisce nel dare a certi strati sociali l'illusione di partecipare dei beni culturali della bella letteratura. Solo una scienza che rinunci al suo carattere museale ha la possibilità di sostituire l'illusione con la realtà. Ciò avrebbe come condizione non solo la decisione di lasciare fuori molte cose, ma anche la capacità di inserire la storia letteraria, coscientemente, nel contesto di un'epoca in cui il numero di coloro che scrivono (e che non sono solo i letterati e i poeti) cresce di giorno in giorno, e l'interesse tecnico per le cose dello scrivere appare molto più urgente di quello edificante. Moderni ricercatori potrebbero soddisfare a questa esigenza con analisi della letteratura anonima - letteratura da calendario e romanzi d'appendice, per esempio -, come anche con la sociologia del pubblico, delle associazioni di scrittori, del commercio librario in tempi diversi, e in parte hanno già anche cominciato a farlo. Ma ciò che importa è forse meno un rinnovamento dell'insegnamento, della didattica da parte della ricerca, che quello della ricerca da parte della didattica. Poiché in diretto rapporto con la crisi della cultura e dell'educazione umanistica la storia della

letteratura ha perso interamente di vista il suo compito più importante (per cui è nata come «bella scienza») - e cioè quello didattico.

Questo quanto alle circostanze sociali. Come qui il modernismo ha livellato la tensione fra conoscenza e prassi nel concetto museale di cultura, così ha fatto nel campo storico con quella che esiste tra presente e passato, e cioè fra critica e storia della letteratura. La storia della letteratura del modernismo non pensa a legittimarsi davanti al suo tempo con una feconda penetrazione del passato, pensa di poter riuscire meglio facendosi paladina della letteratura contemporanea. È sorprendente come la scienza accademica sia disponibile, si accompagni con tutto. Se la germanistica del passato escludeva la letteratura del suo tempo dal raggio della propria osservazione, ciò non avveniva (come si pensa oggi) per prudenza, per cautela, era invece la norma ascetica di vita di nature di ricercatori che servivano direttamente la loro epoca nella forma adeguata dell'indagine del passato; stile e contegno dei fratelli Grimm testimoniano come la dietetica che tale opera esigeva non fosse meno severa di quella che sta alla base del grande creare artistico. Al posto di questo atteggiamento è subentrata l'ambizione della scienza di poter competere, quanto a informazione, con qualsiasi quotidiano di capitale.

La germanistica contemporanea è eclettica, e cioè del tutto afilologica, se commisurata non al concetto positivistico di filologia della scuola di Scherer, ma a quello dei fratelli Grimm, che non hanno mai cercato di cogliere i contenuti fuori della parola, e sarebbero inorriditi se avessero sentito parlare di un'analisi letteraria «traslucida», «che addita al di là di sé». È vero che la compenetrazione reciproca di considerazione storica e critica non è più riuscita a nessuna generazione dopo di allora nemmeno in una misura solo approssimativamente simile. E se c'è un aspetto sotto cui la storia della letteratura del circolo di George, che è da molti punti di vista isolata, e in alcuni, pochi esponenti (Hellingrath, Kommerell) degna di nota, si avvicina a quella accademica, è il fatto che anch'essa, a proprio modo, emana lo stesso spirito antifilologico. Tutto il Pantheon alessandrino che ci viene incontro dalle opere della scuola - Virtù e Genio, Kairos e Demone, Fortuna e Psiche - sta direttamente al servizio dell'esorcizzazione della storia. E l'ideale di questo tipo di ricerca sarebbe la distribuzione dell'intera letteratura tedesca in boschetti sacri che accolgono i templi di poeti senza tempo. Il venir meno della ricerca filologica porta infine (nel circolo di George non meno che altrove) a quello pseudoproblema che turba e confonde il lavoro degli storici della letteratura in misura sempre crescente: se e in che misura la ragione possa cogliere l'opera d'arte. Che la sua esistenza nel tempo e la sua comprensione siano solo due lati di uno

stesso stato di fatto, è una cognizione da cui si è quanto mai lontani. Il compito di questa scoperta è riservato alla trattazione monografica delle opere e delle forme.

«Per il presente - si legge in Walter Muschg - si può dire che i suoi lavori fondamentali hanno carattere quasi esclusivamente monografico. La generazione odierna ha perso in larga misura la fede nel senso di un'esposizione complessiva. Essa si cimenta invece con forme e problemi che in quell'epoca delle storie universali vede caratterizzati soprattutto da lacune». Si cimenta con le forme e i problemi - ciò può essere esatto. Vero è che dovrebbe lottare soprattutto con le opere. La cui sfera complessiva di vita e di azione ha lo stesso diritto, anzi, maggior diritto di essere considerata che la storia della loro genesi; essa comprende il loro destino, la loro ricezione da parte dei contemporanei, le loro traduzioni, la loro fama. In questo modo l'opera assume internamente la forma di un microcosmo, anzi, di un microeone. Poiché non si tratta di presentare le opere della letteratura nel contesto del loro tempo, ma di presentare, nel tempo in cui sorsero, il tempo che le conosce, e cioè il nostro. In questo modo la letteratura diventa un *organon* della storia, e il compito della storia della letteratura è appunto quello di renderla tale (e non già di fare della letteratura il campo e la materia della storia).

La Bastiglia, la vecchia prigione di stato francese

Nel calendario francese il 14 luglio è segnato in rosso. È la festa nazionale. Tra qualche anno ricorrerà il centocinquantésimo anniversario della presa della Bastiglia avvenuta il 14 luglio 1789. Quella fu la prima grande prova tangibile delle capacità distruttrici della Rivoluzione. Non occorsero grandi combattimenti per espugnare tale edificio. Era sicuramente una solida fortezza, protetta da torri massicce e circondata da un fossato, per costruire la quale erano stati necessari quattordici anni di lavoro, dal 1369 al 1383. Ne possediamo ancora parecchie illustrazioni. Sorgeva oscura e compatta ai margini della città sterminata. Quando crollarono, le sue mura avevano più di quattrocento anni. Ciò nonostante, un'enorme massa di gente male armata riuscì in un battibaleno a costringere alla resa il comandante. E quando poi quella moltitudine si riversò negli antichi corridoi perlustrando la fortezza dalle volte delle cantine sino ai falsi puntoni del tetto, non pochi dovettero restare sorpresi di trovare in quella casa del terrore soltanto 16 prigionieri. Né era diversa, dal punto di vista delle cifre, la situazione della guarnigione militare della Bastiglia al momento dell'assalto. Il Governatore aveva a disposizione non più di 40 soldati svizzeri e 80 invalidi. Come si spieghi, malgrado ciò, l'odio tremendo del popolo di Parigi verso tale edificio - un odio talmente feroce che quelli tra i rivoluzionari che avevano consentito al governatore di uscire illeso dalla fortezza non poterono impedire che venisse massacrato dal popolo - spero vi sarà chiaro tra una mezz'ora, al termine di questa trasmissione.

Per prima cosa occorre ricordare che, un tempo, la Bastiglia non era una prigione come tutte le altre. Ci finivano soltanto coloro che venivano accusati di aver agito contro la sicurezza dello stato. A tale riguardo si faceva distinzione tra prigionieri politici e prigionieri comuni. I primi erano coloro che si erano resi colpevoli - a torto o a ragione - di attività antinazionali, di congiure, di sedizioni e così via; i secondi, assai più numerosi, erano scrittori, librai, incisori e persino rilegatori - tanto uomini che donne - che avevano a che fare, realmente o in modo presunto, con scritti che erano invisi al re o ai suoi favoriti. La Bastiglia era davvero una prigione fuori del comune. Nelle ricorrenze festive, specialmente con il bel tempo, si potevano

vedere i parigini, allegri e contenti, passeggiare avanti e indietro lungo la cerchia delle sue mura e dietro i merli delle sue torri. Attraversavano il ponte levatoio sontuose carrozze che trasportavano le persone in visita al governatore, arrivavano dei musicisti chiamati a rallegrare con le loro note i pranzi di gala offerti dal governatore, che era poi il direttore delle prigioni. Nelle torri possenti e negli oscuri scantinati, invece, in quegli stessi momenti l'atmosfera era notevolmente diversa. Ma chi stava di fuori si accorgeva di chi stava all'interno non più di quanto questi ultimi si accorgessero dei propri concittadini in libertà. Strette tettoie simili a quelle che ancora oggi, nelle prigioni, vengono disposte davanti a molte finestre permettevano infatti alla maggior parte dei prigionieri di vedere soltanto un pezzetto di cielo. Senza poi parlare di altri carcerati sistemati in celle segrete, sui quali da un piccolo foro del muro pioveva un raggio di luce che illuminava gli scarafaggi con cui dovevano dividere la cella. Sull'identità degli individui rinchiusi nella Bastiglia correvano - a Parigi - soltanto voci. Nessuno era in grado di arrivare preparato al proprio arresto. Tutt'a un tratto comparivano i funzionari e gettavano l'arrestato in una carrozza di piazza che, per non dare nell'occhio, era una normale vettura a noleggio. E quando quest'ultima arrivava nel cortile della Bastiglia e gli arrestati venivano fatti scendere, le guardie stesse dovevano nascondere la propria faccia dietro il berretto, perché nessuno - tranne il governatore - doveva conoscere l'identità dei prigionieri. È ovvio comunque che all'interno della Bastiglia ben presto cominciavano a circolare delle voci, delle quali però nulla trapelava all'esterno. Voglio subito raccontarvi, in proposito, la storia dell'uomo dalla maschera di ferro, di cui fino a oggi nessuno ha scoperto la vera identità.

In quegli arresti tutto avveniva talmente in fretta che si era soliti dire che era una fortuna essere arrestati di giorno, dato che di notte non ci sarebbe stato neppure il tempo di vestirsi. Talmente in fretta che ci fu il caso di un domestico che, quando un giorno

il suo padrone scomparve in una di quelle vetture di piazza, vi saltò su anche lui senza sospettare di nulla, e poi dovette però restare nella Bastiglia per due anni, soltanto per evitare che la sua liberazione potesse far sorgere qualche problema. Gli arresti avvenivano sulla base delle cosiddette *lettres de cachet*, ossia di lettere sigillate sulle quali era indicato soltanto il nome della persona da arrestare. In molti casi il prigioniero apprendeva il motivo dell'arresto soltanto dopo settimane, a volte anche dopo mesi, e molto sovente non lo apprendeva mai. Ora, se vi dico che alcuni favoriti del re ottenevano delle *lettres de cachet* in bianco, dimodoché essi potevano aggiungervi a loro piacimento il nome del ricercato, potete facilmente immaginare a quali abusi esse si prestassero abitualmente. Un ottimo documento che ci mostra come,

in genere, funzionassero le cose alla Bastiglia è la storia dell'uomo dalla maschera di ferro, che ora vi riferirò:

«Giovedì 18 settembre 1689, alle 3 del pomeriggio, il governatore della Bastiglia, Monsieur de Saint Mars, è arrivato qui per la prima volta dall'île Sainte-Marguerite (dove si trovava un'altra grande prigione). Egli ha recato con sé, nella sua portantina, un prigioniero il cui nome viene tenuto segreto e che è sempre mascherato. È stato sistemato anzitutto nella Torre della Bassinière (tutte le torri della Bastiglia hanno dei nomi particolari); alle 9, quando ormai era buio, mi è stato dato l'ordine di portarlo nella terza camera di un'altra torre, una camera che in precedenza avevo dovuto arredare accuratamente con tutto il necessario». - Questo è tutto ciò che ci vien detto - nero su bianco - dell'uomo dalla maschera di ferro, oltre all'annuncio della sua morte, che troviamo riportato nel diario dello stesso sottufficiale cinque anni dopo, il lunedì 19 novembre 1703: «L'ignoto detenuto che si tiene sempre la faccia coperta da una maschera di velluto nero e che il Governatore ha recato con sé cinque anni orsono dall'île Sainte-Marguerite è morto oggi verso le 10, dopo aver accusato ieri un lieve male al ritorno dalla Messa, senza essere mai stato malato in precedenza». Egli venne sepolto già all'indomani, e il sottufficiale annotò accuratamente nel suo diario che il funerale era costato 40 franchi. È certo, inoltre, che il suo corpo venne sepolto privo di testa e che quest'ultima, recisa e fatta a pezzi - in modo da risultare assolutamente irriconoscibile -, fu sotterrata in molti punti diversi. Il re e il Governatore della Bastiglia temevano che, dopo la sua morte, si potesse scoprire finalmente la vera identità dell'uomo dalla maschera di ferro. Questo timore era talmente grande che si diede ordine di bruciare tutto ciò di cui egli si fosse servito (biancheria, vestiti, materassi letti e così via), che si fecero raschiare accuratamente e poi rimbiancare le pareti della stanza da lui occupata e che si prese addirittura la precauzione di smuovere e sollevare una a una tutte le pietre murali, temendo che egli avesse nascosto in qualche punto un biglietto o lasciato qualche segno mediante cui farsi riconoscere. A dire il vero, la sua maschera non era di ferro (anche se la si considerava tale), ma di velluto nero rinforzato con stecche di balena. Era stata fissata sul suo osso occipitale mediante un lucchetto chiuso a chiave ed era stata congegnata in modo tale che egli non potesse togliersela e che fosse addirittura impossibile rimuoverla a chiunque altro se questi non fosse stato in possesso della chiave della serratura. Con quella maschera egli riusciva comunque a mangiare senza difficoltà. Era stato dato ordine addirittura di ucciderlo sul campo se si fosse fatto riconoscere. Tutto quello che chiedeva gli veniva concesso. Che si trattasse di un aristocratico è evidente, oltre che da tanti altri elementi e dai riguardi che gli si usavano, anche dalla sua predilezione

per la biancheria raffinata e per gli abiti lussuosi, nonché dalla sua abilità nel suonare la cetra. Sulla sua tavola c'erano sempre i piatti più raffinati, e il Governatore osava sedersi in sua compagnia soltanto di rado. Un vecchio medico della Bastiglia che incontrò e visitò di tanto in tanto quell'uomo fuori del comune dichiarò, in seguito, di non averlo mai visto in faccia. L'uomo dalla maschera di ferro aveva un bel fisico, era di modi squisiti e affascinava tutti già con il semplice timbro della sua voce. Pare che, malgrado tutta la sua apparente docilità e sottomissione, egli sia riuscito a far arrivare all'esterno un'informazione relativa alle sue generalità. Raccontano che, un giorno, egli gettò dalla finestra un piatto di legno su cui - inciso con la punta di un coltello - fu rinvenuto il nome «Macmouth». Questo episodio riveste grande importanza negli innumerevoli tentativi fatti per conoscere l'identità di questo personaggio misterioso. Tutti gli studiosi hanno sempre concordato sul fatto che questo prigioniero politico potesse appartenere soltanto a una casata della più alta nobiltà, se non addirittura molto probabilmente a una famiglia regnante. Ora, proprio a quell'epoca sedeva sul trono d'Inghilterra il re Giacomo II, contro il quale aveva tentato di ribellarsi un figlio di Carlo II per usurparne il trono. Questo usurpatore era il duca di Monmouth, che fu vinto e poi giustiziato il 15 luglio 1685. Poco tempo dopo, però, corse voce che il giustiziato fosse un ufficiale del duca di Monmouth il quale, per salvare la vita al proprio signore, si era fatto giustiziare in sua vece. Si diceva che il vero duca avesse invece trovato scampo in Francia, dove però sarebbe stato arrestato da Luigi XIV. L'uomo dalla maschera di ferro sarebbe stato proprio quel duca. Questa è dunque la storia, anche se dovete sapere che, nel corso dei secoli, di essa sono state date numerose altre versioni non meno valide. Finora però nessuno dei tanti storici che se ne sono occupati ha potuto raggiungere una certezza definitiva in proposito.

Vi ho già accennato al fatto che tutti coloro che uscivano dalla Bastiglia dovevano impegnarsi per iscritto a non dire una sola parola su quanto avevano sentito o visto lì dentro. Ma già a quell'epoca accadeva - ancora più di quanto non accada oggi - che alle prescrizioni non ci si attenesse poi così rigorosamente come si dovrebbe. Ciò spiega come mai noi sappiamo tantissime cose sulla Bastiglia. D'altronde, da chi altri mai dovremmo saperle se non dai prigionieri stessi? Infatti le guardie che li sorvegliavano non avevano alcun interesse a tramandare ai posteri le tante atrocità e angherie di cui si erano rese colpevoli. Invece la maggior parte degli aristocratici e degli uomini di cultura che in così gran numero furono reclusi nella Bastiglia, pubblicarono in seguito le loro memorie o perlomeno il resoconto degli anni trascorsi in tale carcere. Ovviamente non in Francia. A quei tempi la procedura abituale era quella di far passare di

nascosto i manoscritti all'estero, per lo più in Olanda; o perlomeno si indicava comunque quale luogo di edizione una città olandese, di solito L'Aia, anche se venivano stampati in Francia. Voglio leggervi ora una pagina proprio di uno di questi libri di memorie: quello scritto da Costantin de Renneville, un detenuto della Bastiglia all'epoca di Luigi XIV, affinché vi rendiate conto della varietà dei mezzi di intesa usati di fatto dai poveri prigionieri, ai quali era assolutamente vietato di comunicare tra loro.

«Il mio costante desiderio - scrive Monsieur de Renneville qualche tempo dopo esser stato messo in libertà - rimaneva quello di entrare in contatto con una qualsiasi persona. L'uomo è fatto per stare in compagnia; quest'esigenza naturale fu ulteriormente acuita dalla solitudine in cui vivevo. I prigionieri che si trovavano sotto di me non mi dettero mai risposta; ma quelli di sopra alla fine mi risposero con dei segnali. Tuttavia non era possibile - o perlomeno era molto pericoloso - praticare un foro nel soffitto in modo da farvi passare dei biglietti. Esso era infatti talmente bianco e compatto che la minima tacca che vi fosse stata praticata sarebbe stata notata dalla guardia. A furia di pensare trovai comunque un mezzo per far intendere i miei pensieri a chi stava sopra di me. Era sicuramente una strada faticosa e richiedeva molta prudenza, ma proprio per questo essa ci tenne occupati più a lungo, impedendoci di annoiarci nelle nostre notti insonni. Studiai mentalmente un alfabeto, che cercai di far riconoscere battendo dei piccoli colpi sul muro con un bastone e con la sedia. Una A equivaleva a un colpo, una B a due, una C a tre, e così via. Una breve pausa tra le lettere indicava il passaggio da una lettera all'altra; una più prolungata e chiara indicava invece la fine di una parola. Dopo lunghi e ripetuti tentativi, quelli che si trovavano sopra di me lo compresero, e un giorno fui enormemente sorpreso di accorgermi che essi mi domandarono - con lo stesso sistema - chi io fossi, perché mi trovassi lì, eccetera. Quando in seguito, come particolare favore, ottenni un compagno di cella, interruppi quello scomodo modo di trasmettere messaggi. Per cinque anni non udii più nulla, e mi stupii non poco quando in seguito udii altri detenuti comunicare tra loro con la massima scioltezza utilizzando proprio quel metodo. La mia invenzione era stata perfezionata alquanto e fu chiamata l'arte di parlare con il bastone. Altri, nella loro difficile situazione, inventarono cose ancora più strane. C'era un ufficiale al quale non si era voluta riconoscere l'effettiva nobiltà; per far valere i propri diritti egli alla fine aveva falsificato un documento di cui era venuto in possesso. Adesso egli si trovava alla Bastiglia e, per parlare con i suoi compagni di prigionia, ricorse al metodo di disegnare con il carbone, a caratteri cubitali, singole parole sul tavolo della propria stanza. Quindi accostava il tavolo alla finestra e lo ribaltava in modo che il suo

ripiano apparisse nel vano della finestra. Le parole erano scritte talmente in grande che erano distinguibili anche dalle finestre delle torri più distanti, e altri detenuti gli rispondevano allo stesso modo. - Uno dei governatori ebbe per un certo periodo un cane che gironzolava spesso per il cortile della Bastiglia. I detenuti allora, per passare il tempo, gli insegnarono a riportare indietro degli oggetti, gettando nel cortile pallottole di carta che il cane prendeva e riportava. Quando alla fine lo ebbero addestrato a posare le pallottole di carta davanti a certe celle, presero a scrivere sui fogli informazioni e notizie prima di appallottolarli e di tirarglieli. E così, con l'aiuto del cane da riporto, arrivarono a comunicare tra loro. Un giorno però il governatore se ne accorse e fece mettere alle finestre grate talmente fitte che nessuno poté farvi più passare alcunché».

Per quanto alla Bastiglia i prigionieri venissero in genere trattati con estremo rigore, tuttavia si considerava come circostanza molto riprovevole il fatto che un detenuto vi morisse. Succedeva molto di rado che dei prigionieri di questo carcere alla fine venissero condannati a morte, e quando ciò accadeva essi venivano prima trasferiti per un breve periodo in un altro carcere comune. Alla Bastiglia infatti ci si attenne sempre al principio secondo cui, in fondo, quella era una dimora del re in cui non doveva nascere alcuno scandalo. Per questo, nel famoso libro delle uscite di cui vi ho già parlato, anche a proposito di coloro che erano stati giustiziati si registrava che essi erano defunti per qualche malattia. Quando uno dei prigionieri si ammalava sul serio, se non si trattava proprio di una persona di nobili natali si faceva venire il barbiere, che gli praticava un salasso, e soltanto quando il caso era veramente grave si mandava a chiamare il medico. Il quale, d'altro canto, se la prendeva comoda, dato che - primo - abitava molto lontano e - secondo - non veniva pagato per ogni visita, ma riceveva un compenso a forfait per le prestazioni nel carcere. Se però alla fine le condizioni del detenuto erano talmente gravi da metterne seriamente in pericolo la vita, allora o lo si metteva in libertà oppure lo si trasferiva altrove. Come già detto, il ministero non gradiva assolutamente che delle personalità illustri morissero nella Bastiglia. In proposito c'era molto su cui riflettere. Si sapeva perfettamente che vi erano state rinchiuso tante persone innocenti soltanto perché erano d'intralcio a qualche nobile, che magari era indebitato con loro. E a volte capitava che nemici tanto potenti non si accontentassero affatto di far rinchiusere i propri avversari nel carcere della Bastiglia, in quanto essi avrebbero potuto, un giorno o l'altro, magari essere rimessi in libertà. Per questo c'erano prigionieri che dovevano continuare a tremare ogni giorno per la propria vita anche alla Bastiglia, poiché non sapevano se i loro nemici un giorno o l'altro avrebbero corrotto uno sguattero affinché versasse

nel loro piatto una polverina che sarebbe stata fatale. Anche il ministero si rese conto della possibilità di simili crimini, al punto che ingiunse di mettere in cucina una sentinella, affinché nessuno si avvicinasse troppo agli sgatterti e alle pentole. Una delle cose per noi oggi più sorprendenti è la grande disparità di trattamento prevista alla Bastiglia nell'alimentazione dei detenuti, a seconda del loro cetto sociale. Per i principi si spendevano 50 franchi al giorno; poi si passava a cifre più modeste: per un maresciallo di Francia erano previsti 26 franchi; per un giudice o per un sacerdote 10 franchi; il vitto della gente più semplice (operai, domestici, ambulanti eccetera) costava soltanto 3 franchi. Se vi leggesti la lista per intero, vedreste che in questo edificio si era attrezzati per far fronte agli ospiti di ogni cetto sociale. Comunque, anche in questo caso come in tanti altri, le differenze devono essere state molto maggiori sulla carta che in realtà. In una cosa infatti i vari detenuti della Bastiglia non subivano discriminazioni: nel fatto che, dal Governatore all'ultimo secondino, tutti miravano a far soldi alle loro spalle. Non si può perciò affatto dire che le somme sborsate dal re per il vitto dei suoi prigionieri servissero poi di fatto a tale scopo. D'altronde nessuno ne faceva neppure mistero. Si sapeva benissimo quanto si poteva guadagnare nella gestione della Bastiglia, e soltanto le persone facoltose potevano disporre delle somme che un governatore doveva pagare all'altro per subentrare al suo posto o per venire favorito nell'essere scelto quale suo successore.

Non furono però soltanto le ingiustizie che caratterizzavano gli arresti e i processi dei detenuti della Bastiglia ad amareggiare il popolo al punto che lo slogan delle prime giornate della Rivoluzione divenne quello di distruggere tale fortezza. Fu soprattutto l'incredibile impudenza con cui, entro le mura della Bastiglia, il gran lusso urtava con l'estrema miseria. Il prefetto di polizia di Parigi aveva l'obbligo di fare un sopralluogo nel carcere due o tre volte all'anno per sincerarsi che tutto filasse diritto. Di fatto però quelle visite si risolvevano in un pranzo di gala offerto in suo onore dal Governatore della Bastiglia, e poi quando erano stati delibati i vini più pregiati, il caffè e i migliori liquori e ci si accorgeva di essere stati a tavola abbastanza, allora ci si alzava e si andava comodamente a sgranchirsi le gambe sino alle torri passando accanto alle celle, aprendone naturalmente una ogni tanto, prima di ritornare in fretta nei saloni del governatore.

Tutti questi elementi rivelano quanto la Bastiglia sia stata al servizio del potere, anziché a quello del diritto. Persino la crudeltà e la durezza sono sopportabili per gli uomini, se essi sentono che sono sorrette da un'idea e che il rigore non è soltanto l'altra faccia dell'indolenza di chi governa. La presa della Bastiglia segna una svolta non soltanto nella storia della vita politica dei francesi, ma anche in

quella della loro vita giuridica. Non sempre infatti gli uomini hanno punito i loro simili in base ad eguali giudizi ed eguali principî. Secondo la concezione più antica, quella medievale, ogni colpa doveva essere espiata non per gli uomini, ma per ripristinare la giustizia divina. Tuttavia, già molto prima della Rivoluzione francese gli ingegni più acuti erano giunti a teorizzare l'opportunità di far ricorso alle punizioni per migliorare i colpevoli. Questa teoria si è successivamente scontrata, nel xx secolo, con la cosiddetta dottrina della dissuasione, secondo cui le punizioni costituiscono prima di ogni altra cosa una prevenzione. Le punizioni esisterebbero allo scopo di dissuadere dal male chi ha intenzioni malvagie. Coloro che comandavano alla Bastiglia non si sono certamente scervellati su simili questioni. Per loro era indifferente sapere di aver ragione o torto, e per questo sono stati spazzati via dalla Rivoluzione francese.

Napoli

Quando si dice Napoli, che cosa vi viene subito in mente? Il Vesuvio, credo. Spero che non vi dispiacerà troppo se io invece non ve ne parlerò affatto. Naturalmente sarebbe tutt'altra cosa se si fosse realizzato il mio massimo desiderio - un desiderio terribile, che comunque una volta mi è venuto - di assistere a un'eruzione del Vesuvio. Sono rimasto lì in zona per otto mesi ad aspettare. Sono anche salito fino in cima al Vesuvio e ho guardato all'interno del cratere. Ma la cosa più eccitante che mi è capitato di vedere a Napoli è stato un bagliore rossastro che di tanto in tanto solcava il cielo quando a tarda sera sostavo nella terrazza di un locale situato nei pressi di Castel Sant'Elmo, che è il punto più alto della città. «E di giorno?», mi domanderete voi. Ma credete forse che, a Napoli, uno abbia ancora il tempo per voltarsi a guardare il Vesuvio? Si è già contenti di riuscire a sfuggire all'andirivieni delle automobili, delle carrozzelle e delle motociclette e di uscire coi nervi intatti dal frastuono degli strilloni, dei clacson, degli strepitanti tintinnii dei tram e del grido strascicato dei ragazzi che vendono i giornali. Non è affatto facile procedere in condizioni del genere. Proprio la prima volta che arrivai a Napoli si stava inaugurando la metropolitana. «Magnifico! - mi sono detto - così potrò andare immediatamente dalla stazione in albergo con le valigie». Allora però non conoscevo ancora bene Napoli. Quando il convoglio del metrò sbucò fuori dal tunnel, c'erano scugnizzi napoletani che non solo stavano aggrappati a ogni finestrino e a ogni porta, ma avevano anche invaso ogni posto sia a sedere che in piedi. Per loro era un divertimento il fatto che la linea metropolitana fosse stata inaugurata due o tre giorni prima, poco importava se per loro o per le persone perbene intente a sbrigare i propri affari. Risparmiavano i pochi soldi necessari e poi si divertivano ad andare avanti e indietro tra una fermata e l'altra. Per cui le vetture erano stracolme di viaggiatori, cosicché la gente che aveva fretta non poteva arrivare a destinazione.

I napoletani non riescono a concepire la vita se non insieme a una folla brulicante. Ve ne voglio dare un esempio: quando i vecchi pittori tedeschi dipingevano un'Adorazione, si vedevano Gaspere, Melchiorre e Baldassarre, magari con qualche servitore, avvicinarsi al Bambin

Gesù recando dei doni. I napoletani invece s'immaginano l'Adorazione dei Magi al centro di un vero e proprio assembramento di gente. Ne parlo perché proprio queste raffigurazioni sono divenute celebri in tutto il mondo. I presepi più belli, infatti, provengono per l'appunto da Napoli. Ogni anno il 6 gennaio, giorno dell'Epifania, in questa città c'è un'incredibile sfilata di statuine, e i presepi napoletani fanno a gara nel rappresentare la varietà e la verità della vita. In tal senso non hanno sicuramente più nulla a che vedere con gli antichi ebrei: ai napoletani interessava soprattutto rappresentare fedelmente e coloritamente quello che vedevano tutti i giorni, e perciò questi presepi, modellati sui costumi e sui fatti della popolazione più semplice, sono più il riflesso vivente della città di Napoli che dell'Oriente. Certamente gli acquaioli, gli ambulanti, i prestigiatori esistono sia qui che là. Ma i rivenditori di maccheroni e di molluschi, i pescatori che ritroviamo fra i popolani che costituiscono i presepi sono figure tipicamente napoletane. Potrete immaginare da soli che questa folla di personaggi non è composta solamente di angeli o di cittadini esemplari. Ma se volete sapere che faccia hanno a Napoli le persone davvero pericolose non dovete pensare a dei feroci banditi dalla barba nera, sul genere dei Rinaldo Rinaldini. No, i peggiori furfanti di Napoli hanno l'aria di onesti borghesotti, e spesso esercitano mestieri assolutamente innocenti. Non sono malandrini indipendenti, ma membri di una società segreta che riconosce come propri affiliati soltanto un manipolo di autentici ladri e assassini, mentre gli altri membri servono a proteggere i veri malfattori dalla polizia, a nasconderli in casa propria, a informarli anticipatamente in caso di pericolo e a segnalare loro l'occasione per nuovi delitti. In cambio ottengono una parte della refurtiva. Quest'associazione di criminali con le sue molteplici ramificazioni è detta camorra.

Dato che ormai siamo arrivati a parlare dei difetti dei napoletani, proviamo a vedere come loro ne escono in rapporto agli altri italiani. Esiste un'antichissima lista dei sette peccati capitali distribuiti secondo le sette principali città d'Italia. Avete già sentito parlare dei sette peccati capitali? Sentirete subito di quali si tratta. Ci arriviamo subito. Gli italiani, infatti, li hanno spartiti per tutta la loro terra. Non ne è rimasta indenne nessuna grande città: la superbia pare sia toccata a Genova, l'avarizia a Firenze, la lussuria a Venezia, l'ira a Bologna, la gola a Milano, l'invidia a Roma, mentre per Napoli è stata la volta dell'accidia. La quale cresce e prospera magnificamente in questa città. Non che i poveri, che non hanno niente da fare, stiano sdraiati al sole a poltrire e poi, quando si svegliano, vadano a mendicare qualche soldo al porto o nei punti di maggior richiamo turistico. A volte tuttavia succede anche che qualcuno di questi poveri diavoli trovi del lavoro. E in tal caso i napoletani che cosa fanno? Rinunciano ai due

terzi dei loro guadagni per ingaggiare qualcun altro al quale far fare il lavoro al proprio posto. Loro preferiranno poltrire al sole con cinque lire piuttosto che guadagnarne quindici. E dipende forse proprio dall'indolenza il fatto che a Napoli ci sia una passione per il gioco del lotto quale non si riscontra da nessun'altra parte. Naturalmente non parlo del gioco di figure per bambini che da noi si chiama *Bilderlotto*: il lotto, in Italia, corrisponde a quella che noi chiamiamo lotteria. Ogni sabato alle quattro ci si accalca davanti all'edificio dove vengono estratti i numeri. E tutte le volte la gente ritenta nuovamente la fortuna, anche se è stata abbindolata dalle cartomanti con le loro predizioni e anche se la sua fiducia nei numeri della fortuna è pura superstizione.

Il clima non è forse l'unica spiegazione della svogliatezza dei napoletani. Quest'ultima, del resto, riguarda solamente il lavoro fisico, che loro non amano affatto. Invece, non appena si tratti di darsi al commercio o di combinare degli affari, essi sono perfettamente nel loro elemento. I napoletani sono degli eccellenti commercianti, e il Banco di Napoli, fondato più di cinquecento anni fa, è uno dei più antichi d'Europa. Comunque, quel che intendevo dire è che, se i napoletani non amano affatto il lavoro fisico, non è solo perché da loro, a causa del clima, per buona parte dell'anno si può fare a meno di un tetto sopra la testa, e non solo perché si avrà sempre una parte dell'enorme profusione di frutti e prodotti del mare che si trovano ammassati in strada, ma anche perché il lavoro, specialmente in fabbrica, è particolarmente duro. Difatti l'industria a Napoli è ancora oggi molto arretrata, benché la città stia per raggiungere il milione di abitanti. Dimenticate gli stabilimenti nuovi, puliti e luminosi che abbiamo in molte parti della Germania, per lo meno nelle grandi città. Basta aver visto le desolate baracche di Portici, di Torre Annunziata, di Biscragnano, di Nocera, o semplicemente di uno dei tanti sobborghi della città, aver percorso sotto il sole cocente una delle interminabili strade polverose che conducono fino a esse e aver tentato di districarvisi, per capire che molte persone preferiscono addirittura l'ozio più gramo al lavoro in fabbrica in condizioni del genere. A Napoli si producono soprattutto generi alimentari. Si ricavano in primo luogo conserve di frutta (sui pendii del Vesuvio c'è frutta a volontà) e poi anche conserve di pomodori. Inoltre si producono tutte le forme e grandezze immaginabili di pastasciutta. Questi prodotti vengono esportati specialmente in India e in America, dato che gli altri paesi del Mediterraneo producono e smerciano le stesse cose. A parte questo, ci sono poi delle grandi industrie tessili; che però producono solo tessuti a bassissimo costo. Per di più, queste non sono state create dai napoletani, ma nella maggior parte dei casi da stranieri. C'è poi un articolo di cui, sin dal primo giorno di presenza a

Napoli, a furia di trovarne in tutte le vie si capisce che non può che essere fabbricato in loco: si tratta dei mobili, e soprattutto dei letti. Le altre merci, invece, sono piuttosto raggruppate in alcune vie in cui si trovano dai dieci ai venti negozi che vendono tutti la medesima cosa. Si dovrebbe ritenere che in questo modo i commercianti si intralcino l'uno con l'altro; ma si direbbe che non sia così, perché altrimenti non si ritroverebbe la stessa identica situazione anche in altre città. In certe vie, per esempio, si trovano quasi unicamente articoli di pelletteria, in altre invece due negozi su tre vendono libri antichi. In un'altra ancora sono ammassati i venditori di orologi.

Da tutti questi negozi le merci traboccano riversandosi all'aperto. I libri sono esposti, in piccole casse, davanti alle librerie. I letti e i tavoli invadono già per metà la via. Le calze e i vestiti sono appesi agli ingressi degli edifici e ai muri. Una buona parte del commercio napoletano, invece, fa a meno dei negozi e si accontenta della semplice via. Mi ricordo ad esempio di un tizio che stava in piedi sulla sua carrozza staccata sistemata all'angolo di una strada. La gente si pigiava attorno a lui. La cassetta era aperta e dal fondo il venditore estraeva la sua merce, continuando a vantarla. Non riuscivo assolutamente a capire che merce fosse, poiché, prima ancora di poter vedere di cosa si trattasse l'oggetto scompariva avvolto da piccoli pezzi di carta rosa o verde. Così incartata la teneva alta nella mano e in un attimo era venduta per qualche soldo. Mi domandavo se in quella carta non ci fossero forse biglietti della lotteria o dolcetti contenenti delle monete o delle formule magiche. Quel tizio aveva un'aria misteriosa come da mercante delle *Mille e una notte*. Alla fine mi accorsi che il mistero, nella faccenda, non era la merce, ma la destrezza del mercante nel disfarsene con tanta rapidità. Che cosa contenevano i piccoli pezzi di carta colorata? Che cosa ci metteva dentro, quell'uomo? Nient'altro che del dentrificio! - Un'altra volta che m'ero alzato di buon'ora vidi arrivare un ambulante che cominciò a estrarre dalla sua valigia, uno a uno, tutti gli oggetti in essa contenuti. Ma, a vederlo, ci si sarebbe immaginati di trovarsi a teatro. Estraeva davanti al suo pubblico - uno appresso all'altro - ombrelli, scampoli di stoffe per camicie, scialli e così via, ma con aria diffidente, come se dovesse prima di tutto fare una stima della propria merce; poi, come ammirato e persino sorpreso della bellezza delle cose che aveva sotto mano, cominciava a scaldarsi, dispiegava uno scialle e chiedeva per esso cinquecento lire, cioè circa ottanta marchi. Poi lo ripiegava tranquillamente, abbassando il prezzo a ogni piega, per poi, tenendolo ormai piccolo piccolo sul suo braccio, uscire con l'ultimo prezzo: cinquanta lire.

Potete avere idea di che cosa possa essere un mercato, a Napoli, se pensate che questo tipo di ambiente s'incontra a ogni angolo di strada.

Il mercato del pesce è il più strano di tutti. Stelle marine, granchi, calamari, lumache, seppie e tanti altri frutti di mare la cui sola vista vi farebbe accapponare la pelle vengono qui trangugiati come delle leccornie. Posso confessarvi che per me non è stato per nulla facile andare a pescare - con il cucchiaino - il mio primo pezzo di seppia nel brodo rosso e pepato in cui esso nuotava. Ma sono sempre stato dell'idea che, all'estero, non bisogna soltanto aprire gli occhi e parlare la lingua del posto, se la si conosce. Bisogna piuttosto cercare di adattarsi il più possibile alle usanze del paese nell'abitare, nel dormire e nel mangiare. E se lo si è fatto per un po', allora si trova che la seppia è deliziosa. Perché non dovrebbe esserlo? I napoletani sono degli ottimi intenditori in fatto di gastronomia. L'uso di presentare i pesci e la carne prima che vengano cucinati, che in Germania viene praticato soltanto nei grandi ristoranti, a Napoli lo trovate nella taverna più miseranda. La provvista che il gestore ha fatto per la giornata è esposta dietro a ogni finestra. Enormi scorpacciate si fanno poi il 7 di settembre. In questo giorno infatti Napoli celebra Piedigrotta, un'antica festa romana della fecondità mantenutasi fino ai giorni nostri.

E come fanno i più poveri, quel giorno, ad avere anch'essi insieme alla propria famiglia qualcosa di buono nel piatto? Per tutto l'anno pagano al proprio droghiere un conto settimanale maggiorato di una ventina o di una trentina di soldi. Il giorno di Piedigrotta si fa il conto della somma pagata in sovrappiù, e in cambio essi ottengono la loro porzione di arrosto di capra, il loro pezzo di formaggio e il loro vino. Così a Napoli ci si assicura per la «festa nazionale» come, da noi, ci si assicura sulla vecchiaia e sugli infortuni.

Per il resto, quello che avviene a Piedigrotta oltrepassa ogni possibile immaginazione. Pensate che in una città di un milione di abitanti tutti i ragazzi e le ragazze si propongono, al cadere della notte, di fare una sarabanda infernale andando avanti e indietro per le strade, fermandosi alle porte delle case, nelle piazze, sotto i ponti e sotto i portici, senza smettere fino al mattino. Pensate, inoltre, che quasi tutti hanno una di quelle orrende trombette colorate che si possono comprare a ogni angolo di strada per cinque centesimi. E che vanno in giro in bande, con l'unica intenzione di pescare le persone perbene, sbarrar loro la via, stringerle in cerchio e poi strombazzare loro nelle orecchie finché quelle povere vittime non cadano a terra stordite o non riescano a scappare. È vero, però, che in compenso esistono dei posti in cui si fa di tutto per offrire all'orecchio esperienze gradevoli e piacevoli. Infatti, in questo stesso giorno si svolge a Napoli una sorta di gara canora tra quelli che compongono canzoni. La maggior parte delle canzoni che si sentono cantare dalla mattina alla sera per le strade, accompagnate dalla fisarmonica o dal silofono,

vengono presentate per la prima volta proprio durante la festa di Piedigrotta, e le più belle sono premiate da una giuria di esperti. A Napoli, saper cantare dà alle persone quasi altrettanto prestigio che il saper far la boxe in America.

Ma non ci sono soltanto le grandi feste. In questa città succede qualcosa quasi ogni giorno. Ogni quartiere ha infatti un suo santo protettore, e a ogni ricorrenza annuale si fa festa sin dalle prime ore del mattino. Anzi, si comincia persino qualche giorno prima, cioè da quando si sistemano gli alberi maestri in cui verranno fissate le lampadine verdi, rosse e blu, quando si tendono da un capo all'altro delle vie le ghirlande di carta. Questa carta colorata assume un'enorme importanza nell'aspetto delle vie; il suo splendore, la sua mobilità e la sua rapida usura si accordano perfettamente con la vivacità e con l'umore mutevole degli abitanti. A ogni angolo balzano all'occhio scacciamosche rossi, neri, gialli e bianchi, altari di carta lucente e multicolore e le rosette di carta verde apposte sui pezzi di carne cruda e sanguinante. La gente che viaggia - e le strade qui ne sono sempre piene - fa presto a sapere in quale quartiere si stia facendo festa, e naturalmente si reca proprio là. Ci ho incontrato gente di tutti i tipi: dal mangiatore di fuoco che sul marciapiede di un'ampia via si sistema imperterrito al centro delle sue ciotole infuocate passando dall'una all'altra per ingoiare del fuoco, al disegnatore di silhouette che, sistematosi nel vano in ombra di un portone, colloca i suoi modelli in piena luce per ritagliarne fedelmente il ritratto in un cartoncino nero al prezzo di una lira. Senza parlare degli indovini o degli atleti, gente che potete trovare anche da noi nelle fiere annuali. Voglio invece accennarvi a uno strano tipo di pittore che ho trovato solamente a Napoli. All'inizio, il pittore non l'ho visto, e ho visto invece soltanto una folla al cui centro sembrava esserci come un punto vuoto. Mi sono avvicinato. E nel mezzo di tutta quella gente assembrata stava, inginocchiato, un tizio poco appariscente intento a disegnare sul selciato con dei gessetti colorati la figura di un Cristo e, sotto di lui, una testa di Madonna. Non aveva fretta. Si vedeva che voleva fare il suo lavoro accuratamente; rifletteva prima di usare il gessetto verde, o il giallo o il marrone. Dopo parecchio tempo s'è alzato e s'è messo accanto alla sua opera attendendo in silenzio un quarto d'ora o forse una mezz'ora, finché a poco a poco le membra, la testa e il tronco delle figure non sono stati ricoperti di monetine gettate dagli ammiratori. Dopodiché ha raccolto il denaro, e il disegno è scomparso ben presto cancellato dai passi della gente. Ogni festa comunque si conclude con uno spettacolo pirotecnico sul mare. A dire il vero, bisognerebbe dire si concludeva. Per lo meno all'epoca del mio primo soggiorno napoletano, nel 1924. Successivamente, le autorità municipali si sono rese conto delle somme enormi che ogni anno

andavano in fumo nell'aria della notte, e hanno dato ordine di ridurre un po' i fuochi d'artificio. Ma, nelle notti di quel periodo, da luglio a settembre, la costa tra Napoli e Salerno era percorsa da un'unica striscia di fuoco. Una volta sopra Sorrento, un'altra sopra Minori o Praiano, sopra Napoli sempre, risplendevano le sfere infuocate. E ogni parrocchia cercava di far meglio dei suoi vicini inventando continuamente nuovi effetti luminosi.

Così vi ho parlato un po' dei giorni normali e un po' dei giorni di festa a Napoli, e il fatto più sorprendente è che essi finiscono per mescolarsi tra loro, tanto che anche nei giorni normali le strade hanno un'aria di festa, risuonando di canzoni, riempiendosi di gente sfaccendata e presentandosi con la biancheria stesa e agitata dal vento come una sfilza di bandiere, e che anche la domenica mantiene qualcosa dei giorni feriali, dato che ogni piccolo droghiere può tenere aperto fino a notte fonda. Probabilmente per conoscere Napoli alla perfezione ci si dovrebbe poter tramutare in portalettere per un anno intero. Allora vi si scoprirebbero più scantinati, mansarde, retrocortili e angoli nascosti che in tante altre città messe insieme. E tuttavia neppure un portalettere riuscirebbe mai a conoscere Napoli perfettamente. Ci sono decine di migliaia di persone che ci vivono senza mai ricevere posta, senza neppure avere una casa dove abitare. La miseria è grande sia in città che in tutta la regione. Di qui proviene la maggior parte degli emigranti italiani. Dal ponte di una nave americana decine di migliaia di passeggeri hanno già dato un ultimo sguardo d'addio alla loro città natale, che nel momento del commiato appare ancora una volta così bella, con le gradinate che salgono a perdita d'occhio, i cortili incuneati l'uno dentro l'altro, le chiese che si perdono nel mare di case. Ed è proprio con quest'immagine che anche noi oggi lasceremo la città.

Napoli. Appunti per la trasmissione per le scuole

Per la generazione dei nostri genitori Napoli era soprattutto un luogo romantico, particolarmente adatto per i pittori che vi cercavano strane prospettive di tortuosi e ripidi vicoli a serpentina, raffinati effetti di luce ed edifici fatiscenti, impreziosendo i loro quadretti con figure di mendicanti cenciosi, pescatori, donne con il mandolino. È la Napoli del *dolce far niente*¹, un'invenzione dell'industria turistica, vera e insieme falsa come sempre lo sono simili cliché. In contrasto con questa immagine del passato noi invece cercheremo di indagare il vivo gioco delle forze della storia e soprattutto della vita popolare che nella bellezza selvaggia e barbarica della città ha lasciato la sua impronta in modo involontario e con artistica regolarità. Vogliamo inserire Napoli nella serie delle grandi città portuali mostrando i tratti tipici che tutte queste città conferiscono ai loro abitanti; vogliamo mostrare Napoli - la città più popolosa d'Italia - come luogo di attività industriali e commerciali. Inoltre vogliamo che abbia voce anche la vita sotterranea della città: la camorra, che ancora oggi, dopo una lotta secolare, non è stata debellata dalla polizia; e poi il gioco del lotto, la passione dei poveri in tutte le grandi città meridionali; mostreremo inoltre la prontezza di parola e la capacità d'inventiva dei piccoli commercianti napoletani che vendono i propri articoli in mezzo alla strada; diremo qualcosa sulla superstizione, sul *malocchio*² e infine seguiremo la gente nelle grandi feste, nel giorno di San Gennaro, patrono di Napoli, nella festa di Piedigrotta a settembre e in quella dell'Epifania, quando i napoletani creano i loro famosi presepi. In questo modo conosceremo l'altra Napoli su cui per primo ha richiamato l'attenzione Goethe nel suo *Viaggio in Italia*: la città che bilancia tutte le avversità e iniquità da lei ancora oggi tenute in serbo per il turista con la straordinaria vita della sua gente, che la fa amare agli occhi degli intenditori.

Il problema del classico e l'antichità

La presente raccolta si distingue in positivo dalla maggioranza di quelle a cui collaborano rappresentanti riconosciuti di una disciplina. Qui non si tratta di rappresentazione, ma di un vero gruppo di lavoro, che del resto, nella prefazione di Jaeger, prende coscientemente anche se solo per accenni le distanze dalla corrente pratica congressuale. Già la formulazione del tema annuncia una rara disponibilità a confrontarsi con questioni vere. Se infatti esiste una parola che al nostro orecchio si è del tutto fusa con l'intonazione interrogativa, questa è: *il classico*. Ma ciò che a questa domanda replica dall'imponente massiccio degli studi classici sulla parola e sull'immagine - filologia e archeologia - è forse più un'eco che una risposta. Un'eco in molteplici gradazioni che riempie l'intervallo tra il primo e l'ultimo saggio della serie.

Il volume si apre con una trattazione di J. Stroux sulle *Anschauungen vom Klassischen im Altertum* [Concezioni del classico nell'antichità]. L'autore distingue tre elementi principali della teoria classica del classico: in primo luogo la dottrina della validità normativa dei generi, basata sul fatto che essi scaturiscono necessariamente dall'essenza dell'arte e racchiudono, nella loro natura, la legge dello sviluppo della stessa; in secondo luogo la dottrina della simmetria e della struttura organica dell'opera, che questa deve avere per realizzare il bello; in terzo luogo la dottrina della convenienza, che possiamo in breve definire come la teoria di tutti i rapporti e le misure cui dare una forma armonica.

Come si vede: tante le definizioni, tanti gli enigmi. Ma quel che c'è di enigmatico in queste enunciazioni coincide con ciò che in esse è, di diritto - *de jure*, purtroppo, non *de facto* -, unico: il fatto che la riflessione sulla pratica artistica nell'epoca classica della Grecia è scevra da qualsiasi riferimento a un divenire, a un indice storico della sua propria esistenza. Si è seguito un pendio molto invitante quando, come ha fatto da ultimo György Lukács nella sua *Teoria del romanzo*, si è intesa questa assenza di incertezza storica nella coscienza antica come naturalezza ideale, ingenuità in senso schilleriano. A fronte di questo la scoperta nietzscheana dell'esistenza eroicamente vulnerabile dell'uomo greco, delle immani tensioni che egli doveva superare in se

stesso, afferma un suo miglior diritto, così come essa si è contrapposta in termini polari piuttosto che contraddittori alla «nobile semplicità e tranquilla grandezza» di Winckelmann. Del carattere incerto e precario di tale esistenza queste definizioni danno assai meglio conto che non l'umanismo idealistico che si riallaccia senz'altro all'esemplarità dell'umanità pura, e che tra i collaboratori della raccolta ha trovato un rappresentante radicale solo in Schadewaldt. «Nella forma organica - egli scrive - l'arte classica fa balenare l'idea della norma nell'immagine della natura; essa presenta in questo modo alla vita smembrata un modello di come sia possibile unirsi a formare un tutto». Con questa incorporazione della norma nella natura l'arte greca è stata descritta fin troppo spesso sino ad oggi, e in questo modo non si è tanto data un'interpretazione del concetto greco di natura quanto piuttosto si è imposta la greicità stessa come natura.

In un mondo del tutto diverso ci si trova con l'autore dell'ultimo lavoro, H. Kuhn. *Klassisch' als historischer Begriff* [Classico come concetto storico] s'intitola il suo contributo. Come si dice qui, è «caratteristico della greicità intendere la propria vita in via di maturazione come qualcosa da portare a termine, un compito che, anticipato nel pensiero, va misurato sulla norma del suo più alto progetto». O, più precisamente: «si definisce 'classica' la maturità di uno sviluppo storico affine alla crescita organica. In analogia al carattere dell'agire umano, questa perfezione storica è al tempo stesso realizzazione di un compito da adempiere, e come tale esemplare. Ma come la perfezione ha potuto manifestarsi in quanto adempimento solo nell'«attimo fecondo», così essa potrà dispiegare la propria esemplarità solo in ragione del tempo storico». Se un umanista di vecchio stampo - e tale rimane Schadewaldt nonostante la sua propensione per motivi del pensiero di George - dichiara che la classicità si compie «solo nell'arte», in Kuhn parla un uomo per il quale nessuna delle manifestazioni della cerchia vitale dell'antichità è più scontata (e questo significa oggi senza dubbio: mal intesa) e la difficoltà di pensare un concetto di classicità appare «più facilmente intuibile» che mai. «Ricordiamo soltanto il tentativo di escludere definitivamente dalla storia dell'arte i concetti di fioritura e decadenza per mezzo del concetto di 'volontà artistica'¹; oppure i diversi tentativi, che si riallacciavano al Romanticismo e soprattutto a Bachofen, di spostare l'attenzione su epoche precedenti a quelle solitamente definite classiche. Questa difficoltà non può essere cancellata da nessuna delibera filosofica e da nessun ordine o interpretazione del materiale empirico. Si esprime in essa il significato di quella ... circostanza che introduce nella costituzione storica dei concetti un momento di inquietudine e che la espone a una costante crisi dei suoi fondamenti».

In modo molto convincente interviene qui il lavoro di B. Schweitzer, *Über das Klassische in der Kunst der Antike* [A proposito del classico nell'arte antica] con il suo rifiuto di tutti i falsi conforti. Esso è rivolto primariamente contro il tentativo di Wölfflin di determinare la classicità in termini se non meccanicamente, almeno storicamente atemporali come conseguenza di un'evoluzione autonoma del modo di vedere. «Non dovranno le forze della creazione artistica formale, le modalità della visione, essere storicamente determinate proprio come i processi attinenti alla scelta del materiale? ... in effetti, l'oggettività elevata a contenuto, l'elemento stilistico elevato a forma possono essere riferiti a qualcosa che si trova alle spalle di ambedue, a una 'volontà artistica', solo in quanto *espressione*».

Ciò che simili riflessioni paiono tratteggiare non è però che uno degli assi nel sistema di coordinate qui costruito per determinare la classicità. L'asse della storia universale è intersecato perpendicolarmente dall'asse dell'antichità romana. Il tentativo di determinare questo punto di intersezione tra la classicità romana (la quale come primo Rinascimento è altrettanto originale quanto la classicità greca originaria) e quella greca è oggetto in particolare dell'analisi di Fraenkel su *Die klassische Dichtung der Römer* [La poesia classica dei romani].

Simili ricerche specialistiche sono tanto più imprescindibili in quanto proprio la ricchezza di mediazioni, l'organizzazione e la connessione ideale dei fatti decidono della misura in cui il concetto di classicità va isolato da quello di umanità, di natura, di perfezione assoluta e simili luoghi comuni, della misura in cui è possibile integrarlo in una filosofia della storia che sia all'altezza del proprio compito più nobile: quello di intendere il presente come storicamente decisivo. Non c'è dubbio che questa intenzione avrebbe guadagnato incisività da un confronto con interpretazioni del fenomeno esterne alla disciplina. E quanto non si avvicina a ciò che di più profondo Valéry ha da dire sulla classicità l'eccellente deduzione della classicità dall'idea di una «*techne* sovrana» che la grecità si sarebbe costruita «sul modello della prestazione artistica specializzata», della *technè* in genere. Per una volta che un congresso di ricercatori si libera dai limiti della quotidianità professionale, si vorrebbe che invitasse a partecipare, se non di persona almeno nella citazione, pensatori di rango. A proposito di classicità oggi non si trova chi abbia da dire più dell'autore dell'*Eupalinos*. Ma anch'egli avrebbe soltanto potuto portare ad espressione ciò di cui si riconosce la traccia nei migliori lavori di questa raccolta: la pressante questione di come la classicità compiuta o il «dominio dell'arte» si confronti con le forze che da due diversi lati avanzano contro di lei - quelle della comunità religiosa, che non conosce perfezione se non nell'avverarsi di leggi rivelate, e

quelle della società socialista, che non rispetta leggi se non quelle dei rapporti umani.

Questa questione resta aperta. Ed è bene così. Infatti, una visione della classicità che non abbia da dire nulla sulla schiavitù non può alla fine dei conti essere considerata conclusiva.

Come si spiega il grande successo di un libro?

Chrut und Uchrut [Erbe ed erbacce] - un libro svizzero sulle erbe

La nostra critica letteraria è legata alla nuova pubblicazione. Non c'è quasi nessuna delle sue caratteristiche, e in particolare delle sue carenze, che non sia collegata con questo stato di cose. Le informazioni si succedono alle informazioni di giorno in giorno o di ora in ora. Le conoscenze non possono competere con esse in fatto di velocità. Sono allora a disposizione reazioni che, nei recensori, rispondono agli stimoli letterari (alla nuova pubblicazione) con la stessa velocità con cui i libri si succedono l'uno all'altro. Informazione e reazione - sul perfetto affiatamento di questi due momenti si basa l'efficienza del mestiere del recensore. E ciò che si chiama «giudizio» o «valutazione» è soltanto il bastoncino che si passano nel momento del cambio. Che al procedimento per cui i libri sono «giudicati» in questo modo se ne possa contrapporre un altro completamente diverso, che consiste nel valorizzarli a livello di conoscenza, è un fatto che non ha bisogno di dimostrazione. Il punto di vista puramente estetico diventa allora improvvisamente insufficiente, l'informazione del pubblico diventa una cosa secondaria, il giudizio del recensore irrilevante. Viene invece in primo piano tutta una serie di domande completamente nuove: A quale circostanza è dovuto il successo o l'insuccesso dell'opera? Che cos'ha determinato il voto della critica? A quali convenzioni si ricollega? In quali ambienti cerca i suoi lettori? Una rinuncia e un risanamento della critica, è ciò a cui dà l'avvio questo nuovo modo di vedere. Sue caratteristiche: l'indipendenza dalla nuova pubblicazione; il fatto di occuparsi di opere scientifiche non meno che di letteratura amena; l'indifferenza nei confronti della qualità dell'opera che sta alla base. Il livello e il contegno, che la critica ha perso nel giornalismo, essa li riconquisterà anzitutto affrontando tali compiti, ma la pretesa dell'infallibilità delle reazioni su cui si appoggia oggi sarà lasciata cadere come assurda e scandalosa. Che la valorizzazione dei libri a livello di conoscenza diventi identica con la loro «valutazione» letteraria - questo raro optimum della critica non presuppone soltanto il critico perfetto: egli stesso può raggiungere questa meta solo quando ha come oggetto la grande opera.

Nella consapevolezza di questo stato di cose, è tanto più allettante

la prospettiva di considerarne una piccola, che non è detto che sia per questo meno perfetta. Il libro sulle erbe¹ del pastore Künzle è uno scritto di cui non solo il malato, ma anche il recensore non potrebbe desiderarne uno più soddisfacente. Almeno il nuovo recensore, a cui si fa qui appello. Dove davanti al vecchio si spalanca la distesa di boschi e prati della letteratura popolare, il nuovo critico, orientato in senso materialistico, è allettato dal pascolo più verde. Verdi, naturalmente, sono anche la copertina del libro e i numeri della tiratura (sono cifre botaniche, se non astrologiche) sufficienti per contare le erbe di un piccolo pascolo. 720-730 000: la cifra fa battere più rapidamente il cuore del nuovo recensore. Egli ha dunque davanti a sé uno di quei libri per cui concetti come quelli di critica e di inserzione, di biblioteca e di libreria hanno perso il loro valore; un libro rispetto al quale i capolavori della letteratura sono altrettanto lontani e minuscoli, giù nella pianura, quanto lo sono le fortezze e le città, i duomi e i palazzi, rispetto alle dure erbe dei pascoli più alti. E poiché potrebbe essere *il libro più diffuso della Svizzera, subito dopo la Bibbia*, è anche naturale che - alla sua maniera profana - si dia una sua forma bibliografica. Si può persino dire che essa è il pendant di quella biblica - in una maniera veramente farsesca. Altrimenti dove sarebbe stato possibile leggere, come prime parole del frontespizio, e per di più in grassetto, «Riproduzione vietata»? Seguono poi, nella seconda pagina, *Spiegazioni di parole per i non svizzeri*, e in mezzo a esse un annuncio reclamizza un'edizione scolastica dell'opera, dove è stato ommesso «tutto ciò che non è adatto agli scolari». La pagina 3 offre un esempio delle laconiche prefazioni che hanno guidato il libro sul suo cammino attraverso le centinaia di migliaia. Nella prefazione alla tiratura 140-180 000 si dice:

«Il buon Dio ha procurato successo al mio libriccino. Il popolo se lo disputa, le vecchie oneste erbe tornano nuovamente in onore, e i *Gütterli* [flaconi] con superbi nomi stranieri vengono in sospetto, a onore di Dio e per l'utilità del popolo il piccolo scritto è ristampato».

Chi ha già sfogliato un poco il libro o ha imparato a leggere tra le righe, osserva: *Per l'utilità del popolo, a scorno dei medici*. Poiché qui - come in tutta la medicina popolare - si va contro i medici, in modo non aperto, ma tanto più cocciuto. È un vero paradosso, una contraddizione soltanto apparente, il fatto che la Svizzera, i cui medici hanno fama europea, da Paracelso in qua sia anche la terra promessa di ogni medicina popolare, dall'omeopatia più fondata fino alla più vana ciarlataneria. Entrambi i fenomeni sono certamente in rapporto con la prevalenza di una popolazione contadina. Per il contadino il proprio corpo, in tutte le sue parti, è un indispensabile mezzo di produzione; ogni danno, anche quello più limitato, per colui che lavora in campagna è più difficile da compensare di quanto lo sia per

il lavoratore dell'industria. Di qui l'esatto senso che ha il contadino del proprio corpo, ma anche la gelosia con cui vigila su di esso. È certo che il pastore Künzle ha fatto di entrambi i suoi alleati. Che la salvezza e più che mai la sua scienza provengano dal ceto rurale e al ceto rurale tendano, egli non perde nessuna occasione di ripeterlo. Sì, qui, nello svizzero misantropo, si può avvertire una specie di Internazionale dei contadini. Tanta è la passione con cui separa i suoi protetti dai bellimbusti, sapientoni, cascamorti della città, da quelli che se ne stanno sempre rintanati in casa, con altrettanta generosità può, all'occasione, se si tratta dei contadini, citare - con un'apertura cosmopolitica veramente hebeliana - le esperienze di quell'uomo «che era turato come una vecchia bottiglia di vino; a lungo andare nessuna pillola e nessun veleno serviva più. Ora accadde che l'uomo dovesse vivere tre mesi tra i contadini della Francia del Nord. Lassù non mangiò più carne affatto» (Künzle rimprovera energicamente anche gli svizzeri, perché mangiano carne), «ma latte, molta verdura, farinata d'avena, birra leggera». E in questo modo è guarito, alla tavola del contadino.

L'erborista è un esperto della natura - certamente. Ma egli comunica alla gente l'incrollabile fiducia nella sua scienza naturale solo in quanto non lascia dubbi sulla sua posizione tra gli uomini. Solo per questo anche agli individui della classe inferiore con cui solidarizza deve apparire così evidente che anche nella natura ciò che è meno appariscente è appunto la cosa migliore, perché la sua apologia dell'erbaccia è soltanto il rovescio del suo credo sociale. «E infatti tutte le erbacce sono erbe medicinali». Così la «più comune e disprezzata» tra di esse, «la piantaggine; assomiglia al povero bracciante, che deve scendere dappertutto e tuttavia solleva tutti, pulisce il fosso e sceglie il governo, ma non entra mai a far parte di quest'ultimo», ed è, in verità, «la migliore e la più frequente di tutte le erbe medicinali». È l'orgoglio civico e democratico, che dà qui il tono - un tono comunque un po' acuto; sotto il discorso sul vischio corre già una vena di ribellione. «È considerato un'erbaccia molesta e quindi ufficialmente proibito e vietato dalla legge, vittima di tutti i consiglieri comunali e i gendarmi», eppure continua a essere presente, «veramente a dispetto dell'autorità, in tutti i ventidue cantoni». E questa è una fortuna; già il pastore Kneipp lo ha raccomandato caldamente alle contadine quando hanno il ciclo.

La tradizione è la grande fonte di conoscenza che i poveri di spirito hanno in più, rispetto al superbo bagaglio di formalità della gente che ha studiato. Il pastore Kneipp, che ha lanciato lo slogan del «ritorno alla natura», padre Ludwig, «prima professore di botanica a Einsiedeln, poi giubilato e ora defunto», infine lo stesso Signore, «il più perfetto modello per la *vita puramente naturale*, l'ideale di ogni

uomo» sono i fondatori di questa tradizione, che ha in comune con la rivelazione anche questo, che ogni tanto i pagani hanno saputo annunciarla. Così certe erbe medicinali erano attestate già prima della nascita di Cristo. Questo tesoro è stato instancabilmente accresciuto, e così non c'è quasi nessuna malattia contro cui non sia stata indicata una grande quantità di mezzi. Per lo più stanno crescendo, diventano sempre più forti. È il vecchio schema della medicina popolare: *quod ferrum non sanat...* Ma a volte la cosa diventa misteriosa: allora improvvisamente l'ultimo, il più forte di tutti i rimedi è insieme il più semplice. Nove erbe sfilano contro il mal di denti, ma alla fine si dice: «Lava ogni mattina la faccia con acqua pura e fredda; ma asciugala solo dopo cinque minuti; questo espediente reca sollievo a persone che non trovano più nessun altro rimedio». Basta pensare alla ricetta del medico, e subito si vede che cosa propriamente significa tutta questa quantità di rimedi. «Così e così», dice il medico: è la sua diagnosi; «questo e questo», dice: è la sua ricetta. Il pastore Künzle lascia un margine di libertà al paziente - al suo istinto, alla sua fortuna, alla sua intuizione. Né solleva la malattia dalle oscure profondità del corpo, per esporla all'offesa della luce della scienza clinica: malattia del sangue, mal di cuore, male agli occhi, tumore - il linguaggio è questo. Se poi un rimedio non riesce, resta sempre la speranza nel secondo o nel terzo. Ma il pastore erborista che conosce dieci rimedi sa di più e si espone meno del medico che ne ha prescritto uno. Appare più esperto e più liberale nello stesso tempo.

Quanto più ci occupiamo di questo piccolo volumetto composto di quattro fogli di stampa, tanto più sorprendente appare il tatto sociale, l'acutezza del senso di classe (non è il caso di parlare di coscienza di classe) che regolano a ogni passo le parole e il comportamento di un uomo che in apparenza si dedica interamente alle sue camminate botaniche per monti e valli, sotto il libero cielo di Dio. Poiché, come se dovesse ancora venire in luce, in particolare, una semplice mentalità patriarcale, il libro non comincia con le malattie, come si potrebbe forse pensare, ma con una parte descrittiva: con le erbe medicinali. Prima di dedicarsi al suo scopo ufficiale, prende fiato, per così dire, nella sfera della scienza descrittiva della natura. Del resto nessun desiderio sarebbe senza speranza come quello di «costruire» questo piccolo capolavoro. Esso può essere costruito altrettanto poco di una vivanda, e alla fine anche il suo aroma non è creato dagli ingredienti principali, ma dai condimenti. Sa Dio se sono abbondanti! Per esempio sarebbe un grande errore credere che l'orgoglio del contadino, l'ostilità verso la medicina ufficiale induca il nostro autore a voltare le spalle alla scienza. Al contrario. Per quanto sia scorbutico il suo comportamento nei suoi confronti - le sue primizie vanno bene anche per il suo pubblico. Ad esempio, perché si dovrebbe nascondere

al malgaro o alla domestica che l'erba di San Benedetto o il geranio devono la loro virtù alla radioattività? È vero che questa informazione è accompagnata da una frecciata contro «la saccente scienza del secolo diciottesimo, che respingeva tutto quello che non capiva» e voleva privare la saggezza popolare dei suoi diritti. È vero che il pastore Künzle accetta volentieri la teologia del XVIII secolo, forse molto più saccente: «Ma con quanta bontà la provvidenza divina ha pensato agli uomini, quando ha creato le piante!» E ha disseminato le erbe medicinali dappertutto, in modo che l'uomo «le abbia sempre a disposizione, che lo voglia o no».

Un pizzico di deismo, un pizzico di teoria degli ioni - questo autentico, vero disordine è tutto lo scritto, i suoi brevi capitoli sono messi alla rinfusa. Ma si pensi ai calendari dei contadini, agli almanacchi e simili, e si dovrà subito ammettere che il popolo ama tale disordine, nei suoi libri. Perché? Questo è certo: un disordine abituale riesce familiare; un ordine inconsueto raggela. E chi ha avuto l'occasione di chiedere a un domestico di cercare un numero telefonico, sa che non tutti quelli che hanno imparato a leggere sanno anche cercare. Per coloro che ne sono capaci, provvede qui un elenco alfabetico delle malattie, ma prescindendo da questo la confusione è soltanto il rovescio del carattere enciclopedico del libro, che corrisponde così bene a questa specie di letteratura. Che cosa non c'è, e su quante cose che non si penserebbe mai di trovare qui il lettore può formarsi un giudizio! Si incontrano Babilonia e New York, i cosacchi e i bulgari, suore, il diritto di voto alle donne e la lesa maestà, bracconieri mascherati ed ebrei, commissioni per la sanità e angeli custodi, per tacere dei numerosi conoscenti, Toni, Alfred, Jakob, Seppli, Liseli, Babeli ecc. Si consideri soltanto il corteo che è guidato dai professori, e non si saprà se si ha a che fare con un'illustrazione di Rabelais eseguita dal Doré oppure con un programma del carnevale del Reno. «Tè dei professori», è scritto a grandi lettere. «Io chiamo così il tè, che è adatto principalmente a coloro che - come i professori, i comandanti, i capitani, i predicatori, i catechisti, i maestri, gli uscieri delle stazioni, i banditori ecc. - devono parlare molto e ad alta voce».

Qui i professori sono gente instabile, che in questo mondo non può competere con i solidi contadini. Un'altra volta appaiono in compagnia dei ferrovieri; non perché parlano forte (anche se i treni sono spesso annunciati ad alta voce), ma perché lavorano di notte. Agli uni e agli altri è prescritto il soggiorno in località climatiche, «dove non ci siano né molti forestieri né pianoforti e cani, ma, in compenso, molti abeti e torrenti scroscianti». Abeti e torrenti scroscianti: ma, sul loro sfondo, l'immagine sublimata del contadino svizzero; tutte le erbe medicinali sono soltanto la corona intorno al

suo capo. «O beato ceto rurale, il tuo più grosso letamaio non ha affatto un puzzo così cattivo come quello della superbia delle persone istruite. Non per nulla il Signore ha voluto venire al mondo in una stalla».

Tali libri non possono essere separati dal loro successo. Sono destinati ad accompagnare il cammino della vita dei loro tribolati proprietari, con le pagine strappate, orecchie, sottolineature, macchie d'inchiostro, e a fare ora la parte del medico ora quella del maestro, ora quella del poeta ora quella dell'umorista, del pastore e del farmacista. Al critico abituato alla pappa dei romanzi fino a cariarsi i denti questi libri possono mostrare che cosa ci vorrebbe. Poiché la maneggevolezza, l'applicabilità che in questo banausico libro di casa può essere toccata con mano, sta alla base della grande poesia - profondamente nascosta. Qui si fonda sull'antichissima teoria delle due potenze che governano il mondo: *Luce e Tenebra, Ormuzd e ArImane, Chrute Uchrut*. Tutte sfociano nella contrapposizione contadino-cittadino. È questa la conoscenza degli uomini del pastore Künzle, rispetto alla quale la sua conoscenza delle erbe è una miseria.

Diario maggio-giugno 1931

Juan-les-Pins, 4 maggio, dodici e un quarto di notte.

Ho deciso di riservare i fogli che mi sono ancora rimasti di questa risma di carta a un diario. Nella supposizione che ciò che ancora mi aspetta non varrà molto la pena di essere conservato, si volgerà al passato. Lo spunto che mi induce a farlo è di molteplice natura. La cosa più importante, però, è che sono stanco. Stanco soprattutto di lottare, della lotta per il denaro, anche se ne ho raccolto, ancora una volta, alcune riserve che mi consentono di stare qui. Stanco però anche di alcuni aspetti della mia vita personale, di cui proprio ora, a ben guardare - e prescindendo per una volta dalla situazione economica -, non ho motivo di essere insoddisfatto. Senonché è appunto la tranquillità, che sento interiormente in una misura che in me è sempre stata rara, a indurmi a calare più profondamente la sonda nell'esistenza che attualmente conduco. La stanchezza, dunque: non fa solo affiorare certe cose passate; evidenzia anche e soprattutto, in queste cose del mio passato che mi tornano ora di tanto in tanto davanti agli occhi, ciò che ne ha fatto momenti rilevanti della mia vita, rendendomi significativi, mentre prima il mio sguardo, e proprio su queste cose, non ci si soffermava mai. Infine questa stanchezza si connette in modo singolare con ciò che mi induce, nonostante tutto, a essere insoddisfatto della mia esistenza. È una crescente avversione, anche mancanza di fiducia a proposito delle strade che vedo battere in Germania da persone della mia posizione e della mia specie per venire a capo della sconsolante situazione politico-spirituale. Ciò che mi tormenta sono la mancanza di chiarezza e di precisione nelle prese di posizione della poca gente che mi è vicina; quel che ferisce la mia pace interiore, che è poi anche inclinazione al quieto vivere, è la sproporzione fra la durezza con cui sono da parte mia dibattute simili differenze di opinione - e da tempo non sempre per amor della disputa in sé - e le spesso assai minime differenze sostanziali. Sono proprio le condizioni generalizzate nella situazione degli scrittori a essere le più sconsolanti, però non sono quasi mai portate completamente alla luce nell'interesse della dignità della categoria. Mi sono spesso chiesto se questa particolare propensione al quieto vivere non sia da mettere in rapporto con lo

spirito della visione delle cose cui induce l'uso delle droghe. La generale riserva nei confronti del proprio modo di vivere, alla quale ogni scrittore - senza eccezione, mi pare - è portato dalla visione delle cose nell'Europa occidentale, è amaramente affine a quella che la sostanza stupefacente conferisce al drogato nei confronti del suo prossimo. E per concludere completamente la rassegna del giro di pensieri e di emozioni sotto il dominio dei quali comincio questo diario, non rimane che da fare un accenno alla crescente disponibilità a togliermi la vita. Una disponibilità che non è indotta da alcun panico acuto ma che, per quanto profondamente possa essere collegata con la mia stanchezza di battermi sul fronte economico, non sarebbe comunque possibile senza la sensazione di aver vissuto una vita i cui massimi desideri sono stati esauditi, desideri che ho ovviamente riconosciuto soltanto ora, in un certo senso come il testo originario di una pagina più tardi coperta dai tratti di scrittura del mio destino.

La mattina dello stesso giorno.

Eccomi dunque ai desideri. La gente dubiterebbe di meno dell'affermazione che a ciascuno sono esauditi i desideri più profondi, se si dicesse che questi desideri sono quasi sempre inconsci, ovvero e in altre parole diversi da quelli di cui sono consapevoli e di cui potrebbero anche a ragione lamentarsi che ne sia stato negato l'esaudimento. La favoletta con il motivo dei tre desideri lo evidenzia molto chiaramente. Non abbiamo nessuna ragione di stupirci della stoltezza, del respiro corto di quello che si approfitta della mirabolante opportunità. Perché quel tale siamo noi stessi. Solo che a noi questi nostri più profondi desideri non si prospettano mai al presente, come al fortunello della favola al quale sono esauditi, ma solo al passato, nel ricordo, e spesso come al turlupinato cui sono stati purtroppo esauditi. Il vero connotato di questi desideri era però che per avere la cosa desiderata nessun prezzo era troppo alto: del resto, retrospettivamente, si riconoscono forse al meglio i desideri più profondi dalla misura in cui si siano approfittati di questa illimitata disponibilità, dall'alto prezzo pagato per il loro esaudimento. Dei tre maggiori desideri della mia vita, il primo che ho riconosciuto è stato quello del viaggiare verso mete lontane e che fossero però soprattutto lunghi. È anche quello di cui sono divenuto più presto consapevole ancor prima che mi si esaudisse, sia pure soltanto a causa di una inconsueta battuta di arresto. Inizialmente era stato forse soltanto l'imperioso impulso a fuggire dalla Germania che aveva preso tanta gente durante gli anni di guerra, così come durante l'inflazione e nel

periodo della ricostruzione quello di farsi l'automobile. Poi era venuto il momento in cui avevo messo da parte quel tanto da potere, all'occorrenza, trascorrere qualche tempo all'estero: e mi ero messo d'accordo con diversi amici che ci saremmo trovati a Capri. Ho ancora molto preciso nella memoria lo shock che mi colpí quando lessi, su un quotidiano della sera in mano a una giornalaia all'angolo fra la Friedrichstraße e la Unter den Linden, il titolo: blocco dei viaggi all'estero. Era stata emanata una disposizione che consentiva i viaggi all'estero solo a patto di depositare una somma pari più o meno a dieci volte l'importo che avevo messo da parte io per il mio viaggio. La disposizione sarebbe entrata in vigore dopo due o tre giorni. Per me fu scontato che, vista la situazione, non potessi più prendere in considerazione il giorno fissato con gli amici per la partenza, e che pure cadeva, guarda caso, proprio a ridosso del termine indicato. Soltanto quando disfecì la valigia a Capri o a Napoli constatai con quanta insensata precipitazione l'avevo fatta, ficcandoci dentro le prime cose che mi erano capitate sotto mano: molte di quelle necessarie mancavano, e c'erano invece quelle cento volte inutili. Quanto sia stata importante la decisione di intraprendere quel viaggio non si desume tuttavia tanto dalla mia precipitosa determinazione di lasciare Berlino - perché dopo tutto vi riuscirono anche i miei amici, pur avviandosi solo alcuni giorni dopo -, quanto, cinque o sei settimane dopo, quando i miei mezzi finanziari si erano esauriti, dall'essermi trovato disposto a tutto, senza eccezione, pur di non dover lasciare l'isola. Valutai molto seriamente, allora, l'idea di andare ad abitare in una delle grandi grotte, e le immagini che mi si affacciarono alla mente in quel frangente furono così vive che oggi non so più dire con precisione se furono frutto soltanto di fantasie oppure attinte a una delle tante storie avventurose, di cui l'isola è piena, raccontate a proposito di qualcuno che si era trovato in una situazione simile ai tempi della guerra. In ogni caso questo desiderio mi è stato esaudito, con il soggiorno in sé sull'isola e, più tardi, per ciò che ha significato. Perché io credo che l'essere vissuto a lungo a Capri equivalga a una candidatura a intraprendere lunghi viaggi: a tal punto colui che vi è a lungo vissuto si persuade che tutte le fila passino fra le sue mani e che a tempo debito gli toccherà tutto il necessario per farli.

Juan-les-Pins, 5 maggio, mattino.

Prima di proseguire con i tre desideri, voglio annotare un'osservazione su Hemingway. Di ciò che è molto ben riuscito, che è molto significativo, non ci si può spesso render conto meglio che accostandolo vicinissimo al completamente malriuscito,

completamente banale. Così Hemingway, accostato a uno scrittore scadente. Lo scrittore scadente è quello che dice sempre di più di ciò che pensa. Il buon scrittore - e qui bisogna procedere molto prudentemente, se si vuole pervenire a risultati davvero apprezzabili - è quello che non dice di più di ciò che pensa. È una definizione che si leggerà volentieri nel senso degli assertori del «chiaro e semplice», e si riterrà che il buon scrittore sia appunto quello che dice esattamente ciò che pensa. E invece si tratta appunto di scansare questa pur massimamente allettante strada sbagliata. È fondamento di ogni criterio in fatto di stile che questo «dire ciò che si pensa» non esiste affatto. Il dire non è infatti solo espressione ma anche e soprattutto una realizzazione del pensiero, la quale lo sottopone alle più profonde modificazioni, esattamente come il dirigersi verso una meta non è solo l'espressione di un desiderio di raggiungerla ma anche la sua realizzazione, la quale lo espone alle più profonde modificazioni. Il modo però in cui queste modificazioni avvengono, se nobilitino il desiderio, lo precisino, oppure lo rendano confuso e generico, dipende dall'allenamento di chi scrive. Quanto più ha il controllo del suo corpo, con quanta più precisione concentra il corpo sul camminare, evitando i movimenti inutili, scomposti e ciondolanti, tanto più lo stesso suo andare diverrà criterio della meta desiderata, la nobiliterà o la lascerà perdere se non ne varrà la pena. La magia di Hemingway consiste nel rendere evidente nello stile questo fenomeno, che altrimenti solo l'occhio esercitato coglie in un corpo severamente e raffinatamente allenato. Si scenderebbe troppo nei dettagli se si attribuisse eccessivo peso a certe particolari capacità tecniche, come per esempio alla sua arte dell'omissione o alla sua tecnica del dialogo: la prosa di Hemingway offre il grande spettacolo dell'educazione a pensare in modo giusto mediante il giusto modo di scrivere: non dice di più di ciò che pensa e così tutta la forza della sua scrittura si riversa a favore di ciò che veramente pensa.

La notte del 5 maggio, mentre rientravo stanco morto in autobus dal Casino de la Lotée a Nizza alla volta di Juan-les-Pins, mi sono soffermato su un'istruttiva considerazione etimologica. I francesi, per dire «portamento», usano *allure*, noi *Haltung*. Entrambe le parole derivano dall'ambito dell'«andare». Però, per definire la stessa cosa - e in che misura limitata se ne possa parlare come di una stessa cosa rileva appunto quest'osservazione - il francese si rifà all'andatura stessa - *allure* -, il tedesco invece alla sua interruzione - *Haltung*¹.

Durante il viaggio per arrivare sino a qui ho pernottato con Egon [Wissing] a Basilea. Abbiamo preso una stanza insieme e benché fossero già le due se non le tre passate quando siamo andati a letto, e benché il nostro treno partisse l'indomani mattina verso le sette, abbiamo parlato ancora un po' del più e del meno. È capitato così che

in quell'occasione io abbia per la prima volta espresso a parole un qualcosa che mi aveva ripetutamente colpito proprio nelle ultime settimane. Egon ha fatto, a proposito dello stile del Bauhaus, un'osservazione sprezzante di senso analogo a quello di mie precedenti asserzioni sullo stesso argomento. Il fatto poi che la sua critica abbia preso lo spunto da rilievi estetici contro il linguaggio formale dei mobili realizzati dal Bauhaus, mi ha offerto il destro per accennare - ma senza che il mio punto di vista si fosse ancora completamente precisato - a come quel mobilio mi avesse consentito di osservare e valutare più da vicino, e significativamente, quello che è detto il modo signorile di abitare. In effetti le intenzioni di quelli del Bauhaus e di altri come loro scaturiscono non tanto dalle teorie che proclamano, quanto dalle occulte leggi che determinavano il comportamento abitativo delle generazioni immediatamente precedenti. Se uno entra in una stanza borghese degli anni Ottanta, pur in presenza di tutta la «confortevolezza» che forse irradia, l'impressione più forte che se ne ricava è: «qui tu non sei il benvenuto». Non sei il benvenuto perché qui non c'è un minimo posto su cui l'inquilino non abbia già impresso le sue impronte. Ciò che significa è chiarito con sufficiente evidenza da una bella frase di Brecht: «Cancella le impronte», dice il ritornello della prima poesia del *Libro di letture per gli abitanti delle città*. Qui, nella stanza borghese, il comportamento opposto è diventato un ethos in senso stretto, vale a dire un'abitudine. Anzi, questo imprimere tracce o impronte non è solo abitudine, ma il fenomeno originario dell'insieme delle abitudini che ha nell'abitare il suo coronamento. Di fatto, ciò che è reso possibile dai mobili del Bauhaus è invece solo un generico alloggiare se rapportato alla vita che si svolge in un'abitazione borghese, il cui arredo sollecita l'inquilino ad assumere il massimo di abitudini, anzi a celebrare con queste abitudini l'ambiente in cui vive più che a corrispondere alle proprie esigenze. È un qualcosa che capisce chiunque rammenti ancora l'assurdo stato d'animo in cui piombavano coloro che facevano parte di quell'epoca quando nell'ambiente domestico si rompeva qualcosa. Anche il loro modo di arrabbiarsi - uno stato di eccitazione che sta ormai diventando rudimentale e grossolano, e al quale loro sapevano invece abbandonarsi con autentico virtuosismo - era soprattutto la reazione dell'estromesso dalle sue abitudini. Al giorno d'oggi il moderno modo di costruire, a prescindere da qualunque altra cosa si voglia e si possa ancora dirne, ha realizzato ambienti in cui è difficile lasciare tracce (ed è per questo che vetro e metallo sono diventati così importanti) e che rendono quasi impossibile l'assunzione di abitudini (ed è per questo che gli ambienti sono così vuoti e spesso anche spostabili).

6 maggio sera.

Ci siamo distesi insieme sulle sedie a sdraio, ieri, Gert [Wissing], Egon e io. Abbiamo parlato di esperienze d'amore e, nel corso della conversazione, mi è divenuto per la prima volta chiaro che, ogni volta che un grande amore si è impadronito di me, ne sono stato a tal punto cambiato, ma da capo a piedi, che mi son dovuto dire, molto stupito: ero proprio io l'uomo che diceva quelle cose così imprevedibili e che ha assunto un comportamento così inopinato? La constatazione si basa sul fatto che un vero amore mi rende simile alla donna amata, e sono stato contento nel sentirmelo confermare esplicitamente da Gert, la quale l'ha tuttavia e ovviamente spacciato per l'autentico elemento denotante dell'amore femminile. Questa trasformazione-assimilazione - che è a tal punto indispensabile da essere sostanzialmente garantita, nella concezione chiesastica dell'unione, dal sacramento del matrimonio, perché nulla rende le persone più simili fra di loro del vivere insieme in stato matrimoniale - è stata nel caso mio più impressionante durante la relazione con Asja [Lacis], al punto da scoprire in me, allora, parecchie cose per la prima volta. Nel complesso le tre grandi esperienze d' amore della mia vita hanno condizionato quest'ultima non solo sotto il profilo dello svolgimento, della periodizzazione, ma anche sotto il profilo dell'esperienza. Io, in vita mia, ho conosciuto tre donne diverse e tre uomini diversi in me. Scrivere la storia della mia vita significherebbe raccontare l'ascesa e la caduta di questi tre uomini e il compromesso fra di loro, ovvero - si potrebbe anche dire - il triumvirato che costituisce adesso la mia vita.

Sanary, 13 maggio 1931.

Che l'apprezzamento del mondo delle immagini si nutra d'un cupo risentimento contro il sapere? Guardo il paesaggio: ecco il mare liscio come uno specchio nella sua baia; boschi che si estendono come una muta e immobile massa fino alla parte superiore della montagna; lassù le diroccate mura di un castello, proprio com'erano già secoli fa; e il cielo, senza nuvole, è radioso d'«eterno azzurro», come si usa dire. È proprio lo spettacolo che cerca il sognatore quando si immerge in questo paesaggio: che il mare si increspi e si posi ogni momento in miliardi e miliardi di onde, che i boschi tremino ogni momento da capo, dalle radici fino all'ultima foglia, che fra le pietre della rovina del castello predomini un ininterrotto disfacimento, che in cielo i gas, prima di fondersi in nuvole, ribolliscano confusamente, litigando in modo invisibile. Che è come la scienza segua questo movimento fino

nell'intimo della materia, e voglia scorgere negli atomi solo tempeste d'elettroni, son tutte cose che il sognatore pretende di dimenticare e vorrebbe negare: per abbandonarsi soltanto alle immagini nelle quali cerca pace, eternità, quiete, durata. Ogni zanzara che gli ronzi attorno all'orecchio, ogni colpo di vento che lo faccia rabbrivire, ogni vicinanza che lo colpisca lo sbugiarda, però ogni lontananza ricostituisce il suo sogno, che si alimenta d'ogni vago spigolo di montagna, si accende di nuovo a ogni finestra illuminata. E più perfetto il sogno gli appare quando riesce a togliere l'aculeo al movimento stesso, a trasformare il tremito delle foglie sopra di sé in generica cima d'albero, il saltellare degli uccelli sopra il suo capo in uno stormo uniformemente migrante. Intimare alla natura di fermarsi in nome di immagini sbiadite - ecco la magia nera del sentimentalismo. Scolpirla invece con un nuovo appello è virtù del poeta.

In serata, con [Wilhelm] Speyer, una breve conversazione accanto al fuoco del camino. Mentre guardavo la fiamma guizzare attorno ai ciocchi di legno e stavamo intanto parlando di un romanzo, i due oggetti dell'esame si sono fusi in uno. D'un tratto mi è parso che la pila dei pezzi di legno rappresentasse il vero modello compositivo per i romanzi: altrettanto sciolta deve essere l'azione, altrettanto impostata completamente sulla consumabilità, l'esatto contrario di tutte le costruzioni architettoniche per non dire addirittura monumentali. I tedeschi, si sa, non sono mai riusciti a liberarsi nei loro romanzi dall'idea dell'architettura. Perfino a Gottfried Keller difetta la mano abile nel disporre i ceppi della vicenda come sanno invece fare Balzac o Dostoevskij. Il sostanziale opposto di questa tecnica romanzesca - dalla quale scaturiscono poi libri che riscaldano il lettore come il fuoco d'un camino - è il grande costruttore Flaubert, di fronte alle cui opere il lettore si sente non diversamente che davanti alla più splendida stufa di Delft in cui non arda però alcun fuoco.

Juan-les-Pins, 17 maggio 1931.

Tentativo di trascrivere qualcosa di ciò che è stato toccato durante conversazioni in parte con Wilhelm e in parte con Maria Speyer, nei limiti in cui abbiano riguardato Eva Hermann.

21 maggio.

Con Speyer in macchina fino a Saint-Paul [de Vence]. In un luogo straordinario come questo si dovrebbe poter vivere, almeno una volta,

per una decina di giorni. Purtroppo oggi una località può essere sepolta e apparire chiusa in sé finché vuole, da qualche parte il suo essere abbandonato finisce comunque con lo svelarsi. Non avevo quasi fatto in tempo a dire a Speyer (eravamo rimasti soli per un tratto, i Wissing e la signora Speyer ci avevano preceduti) «*Quel bonheur que ça ne soit pas encore découvert par les cinéastes*», che sono apparsi sulla piazza del mercato Willi Fritsch e la Lilian Harvey in numerosa compagnia. Del resto questo luogo, a ben guardare, non può davvero essere considerato non ancora scoperto: altrimenti come potrebbe avere un famoso tea-room gestito da due ragazze, amiche, lesbiche, con un ambiente interno illuminato da candele, e con antichi paioli di rame, mestoli e altri simili utensili a conferirgli «cachet»? Comunque sia, è un posto molto gradevole e di buon gusto. Al salone da tè sono annessi anche una vendita di cartoline illustrate e un negozio d'antichità. Ci sono inoltre, all'esterno della località, altri due alberghi; andiamo a vedere, dei due, la Colombe d'or, una locanda meravigliosamente curata che tiene a disposizione degli ospiti un giardino che degrada a terrazze verso valle, e tavoli sotto aranci in fiore in mezzo ad aiuole di altri fiori. La compagnia dei cineasti di Berlino si è aggirata chiassosamente e senza vedere niente per la piazza del mercato, la quale corrisponde a tutte le esigenze di rappresentanza con l'inimitabile parsimonia d'un minuscolo porticato e di un'isolata fontana stile impero. Sono proprio le sue dimensioni minuscole a rendere, con la modestia, massimo onore alla città. La piazza si prende poi però, quasi inosservata, la sua rivincita perché, come ho scoperto d'un tratto, in quell'ambiente pur angusto c'è posto per addirittura due meridiani. Non una tuttavia che sia corredata di un'iscrizione. Qualcosa rammenta San Gimignano, però l'autorità di fortezza è più accentuata in questa città. Non ha lasciato spazio, da nessuna parte, per lo sviluppo di un qualche fasto o anche solo comodità. Tutto è minuscolo, a cominciare proprio dalla piazza del mercato. Del resto, nell'intreccio delle strade che si incrociano fra di loro, non c'è alcun punto - se si prescinde da uno spiazzo davanti alla chiesa e dalle zone lungo il vallo che la circonda - che inviti più di un altro a sostare. Il severo, rigoroso contrasto fra casa e strada domina completamente l'architettura, ogni elemento di raccordo è evitato: perfino quello, pur indispensabile, delle botteghe si è reso sostanzialmente invisibile. Le facciate delle case sono tutte così strettamente addossate l'una all'altra che non ci si accorge quasi che sono abitate, per non parlare dell'esistenza di luoghi di lavoro o di vendita. Tutt'al più si scorgono qui e là, sul pavimento d'un locale di soggiorno, un uomo o una donna intenti ad assortire fiori d'arancio o a farli disseccare. Quei dieci giorni che vorrei per Saint-Paul occorrerebbero sicuramente tutti solo per imparare a conoscere la

località. In una città come questa non c'è quasi nulla che non si nasconda e che non varrebbe la pena di scoprire: a cominciare dalle strette fenditure di separazione fra le case, che racchiudono come camini le verdi profondità della campagna esterna, e dalle meridiane addossate ad angolo retto su due fastigi della piazza del mercato, fino agli squarci di paesaggio che si colgono attraverso le massicce arcate di accesso alle costruzioni, ed al profilo sfrangiato, da rovina antica, delle mura cittadine. In un cortile, che ci ha sorpresi nel passare e sopra il quale non si vedeva il cielo - noi eravamo defilati e gli edifici qui molto alti -, era stato affisso sulla parete posteriore un cartello con un'unica parola: «Cinema». Il pittore aveva probabilmente tracciato le lettere servendosi di una sagoma, ma forse le aveva anche appositamente ideate: in nessun modo un'altra scritta sarebbe potuta risaltare come quella, tozza e rustica, nel bruno e nel grigio cupo di quell'ombroso androne squadrato. Se fosse stato un chiostro di Lione [?], i monaci non avrebbero potuto stilizzare più severamente un'eventuale scritta votiva sul portale. Ci siamo fermati a lungo sulle vecchie mura cittadine a guardare la campagna che si estendeva sotto un cielo coperto. Nell'illuminazione uniforme, tutte le linee che il lavoro aveva inciso nel paesaggio risaltavano di più. Siepi e solchi tracciavano come a capriccio righe e spigoli. Si sarebbero dovute conoscere tutte per nome quelle vegetazioni per decifrare la loro geometria. Di fronte a un paesaggio coltivato (anche nel senso più nobile) come quello, il cittadino ignorante si ritrova come un europeo dinanzi a una pagina di scrittura cinese. E pensare che quest'ignoranza è l'unica base comune della maggior parte delle descrizioni. Più sono distanti l'una dall'altra queste fattorie provenzali, più sono costruite in modo ammirevole, tanto più salta però anche all'occhio come s'inseriscano precise e duttili nel paesaggio e quanto le loro forme siano naturalmente simili al reticolo rigoroso delle piantagioni d'alberi, degli orti e dei campi arati. La città ha la «grandezza» che il lavoro agricolo conferisce ai villaggi: prima dell'ora in cui cessa il lavoro, nelle sue strade non si vede quasi nessuno.

31 giugno 1931

Dalla Potinière verso Le Lavandou. Tira un vento proprio freddo. Sono qui con Brecht, [Emil] Hesse-Burri, la [Elisabeth] Hauptmann, i Brentano e Marie Grossmann. Ci sarebbero ovviamente parecchie cose da annotare sulle conversazioni con Brecht. Sono stati toccati gli argomenti pili disparati: la società internazionale degli amici materialisti della dialettica hegeliana; l'idea di un dramma poliziesco; il processo contro Friedrich Schiller; alla fine addirittura Proust - ieri -,

in una chiacchierata di un' ora cui ha partecipato anche Marie Grossmann. Preferisco tuttavia descrivere un altro episodio, perché il comportamento che vi ho assunto io mi è davvero imperscrutabile. Avevo fatto una solitaria passeggiata alla volta di St. Clair. E stata la prima dopo tanto tempo: prima passeggiata in assoluto, non solamente nel senso di solitaria. Strada facendo avevo notato rose selvatiche. Ne ho staccata una: e non mi ha deluso, perché aveva un profumo meraviglioso. Ho tolto le spine dalla base del ramo e l'ho tenuta in mano, così. Durante la via del ritorno sono passato accanto a un cespuglio di peonie. Mi hanno molto ricordato il mazzo che parecchi anni prima Julia [Cohn] mi aveva regalato per un compleanno: non era fatto d'altro che di peonie. Ho spezzato a fatica un piccolo ramo e l'ho riposto, assieme alla rosa selvatica, fra le pagine del *Journal du coiffeur* di Jouhandeau che avevo con me. Più avanti, passando accanto alla Villa Mar-belo dove abitavano Brecht e gli altri, mi è venuta voglia di salire. L'ho fatto pur dicendomi che dovevano essere ancora a tavola; e, nello stato un po' labile in cui mi aveva ridotto quella prima passeggiata solitaria dopo tanto tempo, non l'ho certo fatto soltanto perché ero stanco di seguire una bella ragazza in giacca da spiaggia rosa e calzoncini blu che camminava davanti a me, al tramonto, lungo la grande strada. Il momento peggiore è stato quando, a un certo punto, si è fermata con un uomo che le era venuto incontro, e io avrei quindi dovuto passarle accanto. E così ho preferito imboccare invece il sentiero laterale verso la villa e sono entrato nell'atrio. Mi avevano visto venire e Brecht mi si è fatto incontro sulla porta della sala da pranzo. Nonostante la mia preghiera, non è tornato a sedersi a tavola, e mi ha accompagnato subito in una sala vicina. Lì siamo rimasti a discorrere, in parte da soli, in parte in compagnia degli altri, ma per lo più assieme alla signora Grossmann: per circa due ore, fino a quando mi è sembrato che fosse venuta l'ora d'andarmene. Quando ho ripreso il mio libro, ne spuntavano i fiori, e quando a questo punto vi sono state delle scherzose allusioni, il mio imbarazzo è diventato anche maggiore perché, prima di entrare nell'edificio, mi ero appunto chiesto che effetto avrebbe fatto il mio comparire con dei fiori e se non sarebbe stato meglio buttarli via. E invece, Dio sa perché, non lo avevo fatto; sicuramente c'era stato anche un senso di sfida. Naturalmente ho capito subito che non ci sarebbe stata alcuna possibilità di regalare la mia rosa alla Hauptmann, e così ho deciso di tenerla almeno in bella evidenza, di issarla per così dire come una specie di bandiera. Senonché questo proposito doveva radicalmente fallire. Ironicamente, e fra i suoi scherzi ironici, ho fatto dono della peonia a Brecht, continuando a trattenere la rosa selvatica. Lui ovviamente non ha accettato la peonia, e quindi ho finito con il farla sparire accanto a me, infilandola in un grande vaso pieno di fiori

azzurri. La rosa selvatica l'ho invece fatta cadere dall'alto nello stesso vaso, dove è apparsa diramarsi come una curiosità botanica dal gambo d'uno dei fiori azzurri. E lí è rimasta, molto ben visibile. È stato dunque quel mazzo di fiori a issare infine la mia bandiera, subentrando a colei al quale era destinata.

La sera prima, conversazione con Brecht, [Bernard von] Brentano e Hesse al Café du Centre. Il discorso cade su Trockij; Brecht sostiene che si possa con buona ragione affermare che Trockij sia il maggior scrittore vivente d'Europa. Si raccontano episodi tratti dai suoi libri. Brecht aggiunge questo aneddoto: riguarda un particolare resoconto, nel libro di Trockij, dei primi giorni di Lenin a Leningrado. Trockij narra come Lenin fosse completamente isolato nel partito subito dopo il suo arrivo e come infine arrivò al punto che, in occasione di una votazione particolarmente importante, Lenin dichiarò che se fosse stato battuto ai voti se ne sarebbe andato. Brecht ne aveva parlato con [Osip M.] Brick, domandandogli con una certa inquietudine quale fosse il suo atteggiamento dinanzi al clamoroso episodio; che cosa avesse in sostanza da dire sulle indisciplinate parole di Lenin. Ed ecco la risposta di Brick, citata da Brecht con grande ammirazione: «È stato come se il tronco dichiarasse alle foglie: me ne vado».

6 giugno.

Brecht vede in Kafka uno scrittore profetico. Dice di lui di capirlo come la propria tasca. Che cosa intenda dire con ciò non è tuttavia così facile da stabilire. Per lui è comunque assodato che Kafka avrebbe un solo tema, e che la ricchezza dello scrittore Kafka sarebbe appunto la ricchezza di variazioni su questo suo tema. Il quale tema, secondo Brecht, si potrebbe in termini molto generali definire lo stupore. Lo stupore di un uomo che avverte il profilarsi di enormi innovazioni in tutti i rapporti senza riuscire ad adattare se stesso a questi nuovi ordinamenti. Perché questi nuovi ordinamenti - così mi pare di aver esattamente inteso il pensiero di Brecht - sono condizionati dalle leggi dialettiche che l'esistenza delle masse detta a se stessa e a ogni singolo individuo. Il singolo però, in quanta tale, non può che rispondere con lo stupore, in cui si mescola ovviamente anche uno spavento panico, alle incomprensibili deformazioni dell'esistenza che l'emergere di queste leggi tradisce. Kafka, mi sembra, ne è talmente dominato da non riuscire a rappresentare non deformato, nel nostro senso, alcun evento. In altre parole, tutto ciò che descrive rimanda ad altro che a se stesso. Alla continua, visionaria presenza delle cose deformate risponde la serietà inconsolabile, la disperazione che è nello sguardo dello scrittore stesso. Per quest'atteggiamento Brecht vorrebbe qualificarlo come l'unico scrittore autenticamente bolscevico. La

fissazione di Kafka sul suo solo e unico tema può suscitare nel lettore un'impressione di ostinata chiusura. Alla fin fine quest'impressione è però solo un segno che Kafka ha rotto i ponti con una prosa esclusivamente narrativa. Forse la sua prosa non dimostra nulla; è tuttavia siffatta da poter essere in ogni momento impiegata in contesti dimostrativi. Si potrebbe rammentare la forma *dell'haggadah*: così gli ebrei chiamano le storie e gli aneddoti del Talmud che servono alla spiegazione e alla conferma della dottrina - *dell'halakah*. La dottrina come tale non è ovviamente mai dichiarata in Kafka. Si può solo tentare di desumerla dal comportamento sorprendente, generato dalla paura o generante paura, della gente.

Potrebbe fornire qualche delucidazione su Kafka il fatto che egli attribuisca spesso ad animali i modi comportamentali che maggiormente lo interessano. Queste storie d'animali si possono leggere per un bel po' senza neppure accorgersi che non trattano affatto di esseri umani. Quando poi ci si imbatte per la prima volta nel nome dell'animale - il topo o la talpa - ci si scuote di colpo, come per effetto di uno shock, e si constata di essersi allontanati già di molto dal continente degli uomini. Tanto quanto una futura società sarà distante da lui. Del resto il mondo degli animali nelle cui riflessioni Kafka cela le sue è fitto di rimandi. Sono inoltre sempre animali che vivono all'interno della terra, come i topi e le talpe, o che quanto meno si aggirano nelle fessure e crepe del suolo come l'insetto della *Metamorfosi*. Questo rimpiazzarsi e appiattirsi sembra allo scrittore l'unico modo comportamentale adeguato ai membri isolati, disinformati delle leggi, della sua generazione e del suo ambiente.

Brecht contrappone a Kafka - alla figura di K. - quella di Schweyk: l'uno che si stupisce di tutto e l'altro che non si stupisce di niente. A Schweyk nulla appare impossibile nella vita mostruosa alla quale trova esposto. Ha imparato a conoscere talmente prive di ogni legge le situazioni in cui è calato da non affrontarle più da tempo, in nessun caso, con l'aspettativa di una legge. Kafka invece va a sbattere dappertutto contro la legge; si può anzi dire che ci si rompa la testa (vedi il caso della talpa, in particolare a p. 213 [dell'edizione pubblicata a Berlino nel 1931 di *Durante la costruzione della muraglia cinese* di Kafka]), però non è più, in nessun caso, la legge del mondo concreto in cui vive, anzi, e più in generale, di nessun mondo concreto. È la legge di un nuovo ordine, rispetto al quale tutte le cose in cui si esprime sono sghembe, una legge che deforma tutte le cose, e tutti gli uomini in cui si manifesta.

Parlando con Brentano, Brecht ha fatto giorni fa un'osservazione che mi sembra degna di essere registrata. Brentano stava tentando di spacciare una delle sue solite rodomontate sulla mobilitazione rivoluzionaria dei lavoratori della mente, sulla situazione degli intellettuali ecc., quando Brecht lo ha interrotto abbastanza bruscamente. Che cosa c'era che non andava nella situazione degli intellettuali e che cosa dovrebbe prospettare loro in sostanza la rivoluzione? «Degli intellettuali», ha detto, «non si può certo affermare che lavorino eccessivamente. Ma anche ammettendo che vi siano alcuni medici o avvocati che sgobbano, che sarà mai? Fanno un lavoro che gli piace, che non può essere in nessun caso paragonato con quello del proletariato. Che quella gente venga infine fuori con il problema del che cosa farà a sessant'anni se non si sarà messa niente da parte» - ha esclamato molto agitato - «è davvero eccessivo. E che crepino allora, in nome di Dio. Sarà comunque troppo tardi. Meglio sarebbe se schiattassero subito». Due o tre giorni dopo abbiamo nuovamente sfiorato lo stesso argomento quando ho parlato della mancanza di pretese dei surrealisti, la quale agevola in Francia il costituirsi di raggruppamenti che escludono le più importanti rivendicazioni degli scrittori tedeschi. D'altra parte il mantenere basse le proprie pretese è giusto solo per una collettività; per il singolo, invece, è per lo più sbagliato.

8 giugno.

Pomeriggio invero notevole assieme a Brecht. Un discorso sui «principi», di quelli che attualmente si sentono quasi ogni giorno pronunciare da Brecht, ha preso una curiosa svolta in seguito a un'obiezione che gli ho fatto. L'ho invitato a lasciar perdere quella sua ricerca di «concetti» e ho chiesto, invece, non so più nemmeno io come mai, un'analisi dei comportamenti. La mia sollecitazione si riferiva all'argomento che attualmente più mi interessa, quello dell'abitare. Brecht ci si è soffermato con molta vivacità, fino ad arrivare a una inusuale esposizione del suo modo di abitare, cui io ho contrapposto un altro, evitando tuttavia di fissarmi a livello personale. Faccio notare, per inciso, che il corso dei ragionamenti è stato per grandi linee annotato. Lo ripeto qui a memoria. Entrambi i modi comportamentali sono stati riconosciuti come dialettici ed esposti nella loro polarità. Brecht ha preso le mosse dall'abitare «coinvolgente». È un modo di abitare che «plasma» l'ambiente, lo ordina in modo adeguato, duttile e funzionale; un mondo in cui colui che lo abita si sente a suo modo a casa sua. A questo modo di abitare ne ha contrapposto un altro, e cioè quella che è la sua concezione

dell'abitare e che si riassume nell'atteggiamento di sentirsi ovunque soltanto un ospite; che rifiuta di assumersi la responsabilità di ciò che gli serve; che si sente invitato e, a un certo momento, anche sloggiato dalla poltrona su cui si accomoda. Ora viene il momento mio di intervenire e di prospettare l'abitare nella dialettica di un tutt'altro aspetto. Riesco anche a togliere a Brecht l'impressione che la mia esposizione sia solo una perifrasi delle sue stesse osservazioni. Io distinguo fra l'abitare che conferisce a colui che abita il massimo di abitudini da quello che gliene dà il minimo. Entrambi gli estremi sono patologici. Probabilmente si distinguono da quelli delineati da Brecht già per il fatto che tendono a divaricare, mentre gli altri hanno l'inclinazione a convergere. L'abitare che conferisce a colui che abita il massimo di abitudini è quello che si figurano le affittuarie di camere ammobiliate. L'essere umano diviene una funzione dei doveri che i requisiti gli impongono. Qui predomina un tutt'altro rapporto fra colui che abita e il mondo concreto delle cose, rispetto a quello che connota l'abitare «coinvolgente». Qui le cose (che siano o meno proprietà in senso giuridico) sono prese sul serio, mentre svolgono per l'abitare «coinvolgente» più o meno la funzione che hanno gli impianti scenici. Si potrebbe anche dire: l'un modo di abitare si svolge in un arredamento, l'altro in un *intérieur*. Più difficile è definire il fattore dell'abitudine nell'abitare coinvolgente, mentre per l'abitare da ospiti è perfettamente definito in una frase di Nietzsche: «Amo le brevi abitudini». Il quarto modo di abitare, infine, quello che conferisce a chi abita il minimo di abitudini, è l'alloggiare. Anche questa concezione è prefigurata al meglio nel carattere delle affittacamere. Al suo centro stanno il cattivo inquilino e il logorio. Perché l'alloggiare è un abitare devastante, un abitare che non consente certo l'insorgere di abitudini, perché spazza via progressivamente gli oggetti che ne costituiscono il punto d'appoggio.

Alcuni giorni fa, conversazione con la moglie di Speyer, la quale riferisce di Eva Hermann, risalente ai giorni della sua più profonda depressione, questa frase stupefacente: «Il fatto di essere infelice non è una buona ragione per cui io debba anche correre in giro con una faccia piena di rughe». La frase mi ha chiarito alcune cose; soprattutto che il contatto periferico che ho avuto negli ultimi tempi con il mondo di queste creature - Gert, Eva Hermann ecc. - è solo una tarda e debole eco di un'esperienza fondamentale della mia esistenza: quella dell'apparenza. L'ho dichiarato ieri durante una conversazione con Speyer, il quale a sua volta ha cominciato a riflettere a lungo sul conto di queste persone per giungere alla stupefacente affermazione che non avrebbero, a ben guardare, alcun senso dell'onore, ovvero che il loro codice d'onore consisterebbe nel dire tutto. Questo è molto esatto e, in fondo, anche soltanto una prova di come sia profondo l'impegno che

avvertono nei confronti dell'apparenza. Perché questo dire tutto è in primo luogo sicuramente fatto per distruggere quello che viene detto oppure, meglio, per farne, distrutto, un oggetto; solo come apparenza diviene loro assimilabile. Abbiamo anche parlato di quanto l'atteggiamento di quella cerchia sia il complemento di quello dei falsamente sicuri di sé, dei falsamente saputi, delle persone che presumono di poter discettare di tutto. Il microcosmo d'una falsa fanciullezza in cui questa gente si isola dall'esistenza reale corrisponde alle false misure gigantesche in cui invece esperiscono l'esistenza quegli altri (che sono forse impersonati nel modo più evidente da Lawrence). Max Mohr, amico di Speyer, deve essere un tipo di questo genere. Tutti quelli che sono arrivati fino a Micene sono per lui causa di disfacimento e solo il turismo pretenzioso gli pare offrire, oggiogiorno, la massima garanzia di guarigione.

12 giugno.

Ieri sera, con gli Speyer, siamo stati su a Mar belo. È stato il primo vero e proprio contatto fra Brecht e Speyer e sono stato molto contento che sia andato bene. Non che avessi nulla da temere, ovviamente, dopo il comportamento di Brecht nei giorni precedenti. Però è stato un caso particolarmente fortunato che Brecht sia venuto a parlare degli anni in cui era ragazzo e quindi di cose per le quali Speyer mostra una particolare comprensione. Ha raccontato soprattutto delle lezioni strategiche che gli sono state a suo tempo impartite: la battaglie fra classi scolastiche sui prati lungo il Lech e le battaglie fra soldatini di piombo in giardino. Quel che ha incidentalmente raccontato della sua vita scolastica ricorda molto vivacemente l'atteggiamento assunto da Kraus sulla scuola. «Abbiamo imparato tutto quello che in seguito ci è servito nella vita», ha detto. «L'insegnante era per noi il tipico esemplare umano: vigile, maligno, imprevedibile, ingiusto. Quel che bisognava imparare erano dunque i modi di raggirarlo, di imbrogliarlo, di stargli alla larga. E quindi dovevamo imparare a fare i compiti d'inglese nell'ora di matematica e quelli di tedesco nell'ora di inglese». Come detto, ha tuttavia raccontato soprattutto delle battaglie con i soldatini di piombo. «C'erano scontri in cui erano impegnati dai quattro ai cinquemila di quei soldati. Si combatteva secondo regole rigide. I fanti potevano avanzare a ogni mossa di una loro lunghezza, i cavalieri del doppio della loro lunghezza. Servivano ovviamente solo soldati in attacco, altre specie di soldatini di piombo avrebbero solo tolto alla lotta ogni illusione». Brecht ha riferito di una marcia che fece epoca: uno dei suoi amici riuscì a far percorrere un prato completamente allo

scoperto a un contingente di 300 uomini in modo tale che ne arrivarono infine alla meta addirittura 180. Nel frattempo le truppe venivano prese a cannonate con piccole cariche di esplosivo - polvere nera -, e occorreva colpire i soldati di fianco, perché altrimenti non cadevano. Se si considera che il solo lavoro manuale di quella marcia dovette richiedere delle ore, si trattò di un'impresa davvero notevole. Durante quelle battaglie si marcavano e si delimitavano villaggi con strisce di cartone, si superavano fiumi su pontoni e le radici degli alberi rappresentavano le montagne. Brecht ha fra l'altro assicurato che, a suo tempo, conosceva a memoria un gran numero delle più importanti battaglie della storia; aveva rifatto l'intero *bellum gallicum* e studiato tutte le battaglie di Federico il Grande; quanto a Waterloo, è convinto che ancora oggi sarebbe in grado di ricostruirla.

Questa mattina si è presentato da me già verso le nove e il caso ha voluto che abbia in un certo senso proseguito il racconto delle sue storie giovanili, anche se il periodo su cui si è soffermato è più tardo. È venuto «molto euforico» - la definizione è sua - perché le notizie politiche provenienti da Berlino lo avevano scosso nella sua convinzione secondo cui in Germania si dovrebbero aspettare ancora degli anni prima di arrivare a una situazione rivoluzionaria. A sentir lui, potrebbe invece subentrare una svolta molto improvvisa.

E ha fondato questa prognosi su alcune tesi molto interessanti sulle masse, tesi che riassumo qui in termini molto semplici e concisi. L'intelligenza dei capitalisti cresce in rapporto al loro isolamento, quella delle masse in rapporto alla loro compattezza. Il senso realistico dei proletari è incorruttibile. Si potrebbero fare ai proletari tutte le assicurazioni possibili e immaginabili, ma quando quelli arrivano alla conclusione che la persona in questione non le può mantenere neppure volendolo, allora - contrariamente agli intellettuali - considerano chiuso il capitolo e passano all'ordine del giorno. Del resto il capitalismo sarebbe attualmente arrivato a un punto in cui forse neppure le sue promesse in buona fede trovano più credito presso le masse. La massa vuole essere trattata privatamente; nei rapporti con lei, questo sarebbe il principio dialettico fondamentale. Per tutte queste esperienze Brecht si è rifatto però ai tempi in cui, all'inizio della rivoluzione a Monaco di Baviera, aveva di fatto diretto un lazzaretto militare per affetti da malattie veneree pur essendo lui, formalmente, soltanto un sottufficiale di sanità. Di tutti i lazzaretti, quello sarebbe stato l'unico i cui malati non sarebbero effettivamente potuti uscire dalle baracche: disposizione che, altrove, non era invece stato possibile far osservare. Brecht ha raccontato con molto umorismo degli svariati sistemi con cui riuscì a farcela. Innanzi tutto agì in modo che la massa si organizzasse da sé, e che si schierassero dalla sua parte, per assumere le funzioni di capi, i più intelligenti e i

più robusti. Quindi costituì assieme a quella massa un fronte unitario di illegalità: procurò coperte alla sua gente mediante imbrogli, carbone ricorrendo a effrazioni, e così via. Gli tornò utile soprattutto la capacità di fare le iniezioni meglio dei medici: «Potevo farle abilmente, ma potevo anche farle in modo maldestro». E qui mi ha recitato uno splendido a-solo per illustrarmi come, durante i preparativi dell'iniezione che doveva fare a uno con cui aveva un conto da saldare, si calò lentamente in uno stato di crescente irritazione di modo che quello, fin dalle operazioni di disinfezione della siringa, potesse farsi un'idea della sgradevolezza della procedura in cui fosse impegnato un medico profondamente arrabbiato. A volte fece ricorso anche a punizioni collettive, per esempio facendo togliere le coperte, per tutta una notte, a un intero dormitorio e così via. Di provvedimenti collettivi da adottare ha parlato, con una motivazione assai singolare, anche quando ci siamo intrattenuti sulla situazione tedesca. Se facesse parte di un comitato esecutivo a Berlino, ha detto, elaborerebbe un piano di cinque giorni per eliminare, entro questo termine, almeno 200 mila berlinesi. E fosse anche solo per «coinvolgere gente» in questo modo. «Una volta attuato il progetto, saprei che ci sarebbero almeno 50 mila proletari che vi partecipano come esecutori».

17 giugno 1931.

Delle parecchie conversazioni con Brecht riguardanti il teatro epico, e che si sono svolte in parte alla presenza di Speyer e in parte di Carola Neher, riassumo quanto segue: degli autori più recenti Brecht pare apprezzare, oltre a Strindberg anche Georg Kaiser, da lui stimato come tecnico eccelso, mentre pare considerare in particolare l'*Alcibiade salvato* come un testo fondamentale ed esemplare del teatro epico. Definisce Kaiser l'ultimo drammaturgo idealista, nel quale la tecnica teatrale avrebbe tuttavia raggiunto uno standard tale da renderla impraticabile per gli scopi dell'idealismo. È l'autore drammatico che precede il rivolgimento. Altri esempi di teatro epico: da Calderón e da Shakespeare. Io ho citato in particolare *La grande Zenobia* e *Il maggior mostro, la gelosia*, e Brecht mi ha pregato di predisporre per la pubblicazione, quando ne avrò l'opportunità, dei riassunti del contenuto. Poi, però, Shakespeare. È tornato ancora una volta su uno dei brani che predilige, la grande perorazione rivolta dalla madre al figlio, il discorso cioè che mira a indurre Coriolano a ritirarsi da Roma e che raggiunge lo scopo pur non potendo essere articolato in modo più misero e spezzettato. «È un vero miracolo», dice Brecht di Shakespeare, «e mi piacerebbe proprio sapere dove ha

scovato quel discorso; sa Dio quanto avrà dovuto cercarlo». Eppure è proprio questo discorso che consente alla madre di conseguire il suo scopo, e come ciò avviene Coriolano lo esprime con la frase che riassume la situazione: «Sono rimasto troppo a lungo inattivo», dice, e nient'altro. Altri esempi da Shakespeare. Io parlo del salto di Gloster dallo scoglio che scoglio non è, perché a me, proprio a proposito di quel passo, si è profilata per la prima volta l'intuizione di altre possibilità della scena rispetto a quelle che Freytag elenca nella sua *Tecnica del dramma*. Non sarebbe affatto la peggiore delle idee quella di sviluppare le leggi del teatro epico in contrapposizione con questo libro. Un qualcosa di molto importante ho desunto anche da un accenno fatto nel corso di una conversazione fra Brecht e la Neher durante il viaggio da Le Lavandou a Marsiglia. Brecht ha espresso il desiderio di ottenere brevi relazioni da parte di chi è in grado di riferire sul «comportamento» di persone sulla base di osservazioni dirette. Pare che la Neher abbia di recente fatto alcuni tentativi in questo senso. Brecht l'ha incoraggiata a proseguire, chiedendole di scrivere semplicemente quel che ha avuto modo di constatare. «E soprattutto: niente conclusioni. Altrimenti questa roba perderebbe subito valore». Credo che se ne potrebbe desumere parecchio non solo sul teatro epico, ma qualcosetta anche su Brecht: lui sembra voler scansare e bandire qualsiasi iniziativa o atteggiamento che possa di per sé dare soddisfazione. - Molto curioso è ciò che Brecht, in funzione del teatro epico, ha da dire su *Romeo e Giulietta*. Abbiamo preso lo spunto da un'osservazione che Speyer mi aveva fatto anni fa a proposito di questo testo: quanto sia cioè estremamente significativo e nello stesso tempo incredibilmente audace che Shakespeare introduca Romeo come un accesissimo amante di Rosalina per mostrarlo poi infiammato di Giulietta. Brecht ha variato lo spunto nel modo più stupefacente: Romeo apparirebbe non solo come un amante accesissimo, ma anche fortunatissimo, e cioè completamente esausto e svuotato di tutte le sue energie virili. A dar retta a Brecht, sembrerebbe che proprio questo sia il tema «epico» del dramma, e cioè che i due non riescano ad accoppiarsi, e più precisamente e soprattutto per ragioni assolutamente fisiologiche; come l'atto «notoriamente» non si produrrebbe nei casi in cui i partner abbiano intenti solamente sessuali, così per Romeo e Giulietta la faccenda fallirebbe a causa del fatto di esserci troppo fissati, di essere troppo smaniosi.

21 giugno.

Nel corso dell'ultimo giorno del nostro viaggio in macchina da

Marsiglia a Parigi abbiamo fatto tappa all'aperto. I Brentano sono rimasti sulla strada; io sono salito un po' più in alto lungo una scarpata e mi sono disteso sotto un albero. Tirava giusto un po' di vento. L'albero era un salice o un pioppo; comunque una pianta dai rami molto elastici, facilmente mossi. Mentre osservavo le foglie e ne seguivo i movimenti, ho improvvisamente pensato a quante immagini e metafore linguistiche si annidano in un unico albero. I rami, e con loro la cima dell'albero, si dondolano soppesando, e si piegano rifiutando; i rami si mostrano, a seconda di come tira il vento, disponibili o distaccati; la massa delle foglie si ribella alle pretese del vento, trema dinanzi a loro o le asseconda; il tronco si basa su buone fondamenta e una foglia fa ombra all'altra.

Postilla alle analisi di Brecht sull'abitare e sulle idee in generale: fra i modi di abitare c'è anche l'abitare in albergo, e fra le idee c'è anche l'idea che la vita sia un romanzo.

Franz Kafka: *Durante la costruzione della muraglia cinese*

Vorrei iniziare con un breve racconto tratto dall'opera citata nel titolo e che vi mostrerà due cose: la grandezza di questo scrittore e la difficoltà di darne prova. Si dice che Kafka abbia ripreso una leggenda cinese:

«L'imperatore - dice il racconto - ha inviato a te, il singolo, il misero suddito, ombra minuscola fuggita dall'abbagliante sole imperiale nelle più remote lontananze, proprio a te l'imperatore ha inviato un messaggio dal suo letto di morte. Ha fatto inginocchiare il messaggero al suo capezzale e gli ha mormorato il messaggio all'orecchio; tant'era importante per lui, che se l'è fatto ripetere piano ancora una volta. Con cenni del capo ha confermato l'esattezza delle parole. E dinanzi agli spettatori della sua morte (tutte le pareti che lo ostacolano vengono abbattute e sugli scaloni che si elevano alti e ampi stanno, disposti in cerchio, i grandi del regno), dinanzi a tutti costoro ha congedato il messaggero. Questi si è messo subito in cammino; un uomo forte, instancabile; avanzando ora un braccio ora l'altro egli si fa strada attraverso la moltitudine; se incontra resistenza, indica il suo petto, dove sta il segno del sole, e procede così più facilmente di chiunque altro. Ma la folla è così enorme, e le sue dimore non hanno fine. Se avesse via libera, allora sí che volerebbe! E ben presto tu sentiresti il picchio superbo dei suoi pugni sulla tua porta. Ma invece come sono inutili i suoi sforzi; ancora cerca di aprirsi un varco nelle sale del palazzo interno; mai ne potrà uscire; e se anche questo gli riuscisse, a che gioverebbe? Dovrebbe lottare per scendere le scale; e anche se ci riuscisse non otterrebbe nulla; dovrebbe ancora attraversare i cortili; e dopo i cortili il secondo palazzo esterno che cinge il primo: e ancora scaloni e cortili, e di nuovo un palazzo; e così ancora per millenni; e se riuscisse finalmente a precipitarsi fuori dall'ultima porta - ma mai, mai questo può accadere - ci sarebbe ancora tutta la città imperiale dinanzi a lui, il centro del mondo, in cui si addensa tutta la sua feccia. Nessuno può attraversarla, tanto meno con il messaggio di un morto. Ma tu stai seduto presso la tua finestra, e sogni quel messaggio, quando viene la sera»¹.

Non vi interpreterò questo racconto perché certo non avete bisogno della mia indicazione per riconoscere che è Kafka stesso il

destinatario del messaggio. Ma chi era dunque Kafka? Ha fatto di tutto per ostacolare la risposta a questa domanda. È evidente che c'è lui al centro dei suoi romanzi, ma gli avvenimenti che qui gli capitano sono tali da mettere poco in risalto chi li vive, e lo relegano in secondo piano nascondendolo nel cuore della banalità. E la sigla K. che designa il protagonista del *Castello* non dice di più di quanto non dicano le sigle che si possono trovare su un fazzoletto o all'interno della falda di un cappello che non permettono di riconoscere colui che vi è eclissato. Su questo Kafka si potrebbe tutt'al più costruire una leggenda: che per tutta la vita si sia lambiccato il cervello su quale fosse il suo aspetto senza mai rendersi conto che esistono gli specchi.

Ma, per tornare al racconto iniziale, vorrei comunque accennare a come non si deve interpretare Kafka, perché purtroppo questa è quasi l'unica maniera di riallacciarsi a ciò che finora è stato detto su di lui. Appariva abbastanza scontato attribuire ai libri di Kafka uno schema religioso-filosofico. È anche possibile che persino persone che intrattennero con lo scrittore legami confidenziali come Max Brod, il benemerito curatore dei suoi scritti, abbiano contribuito a suscitare o rafforzare questa idea. Ma ciò significa eludere il mondo di Kafka, direi quasi liquidarlo alla svelta. Certo non si può negare il fatto che Kafka nel suo romanzo *Il castello* abbia voluto rappresentare il potere superiore e il mondo della grazia, nel *Processo*, invece, il potere inferiore, il tribunale, e nella sua ultima grande opera, *America*, la vita terrena; il tutto inteso in senso teologico. Solo che un simile metodo fruttava molto meno di quello, sicuramente più faticoso, di una interpretazione dello scrittore a partire dal centro del suo mondo di immagini. Un esempio: il processo contro Josef K. si svolge in uno scenario da vita quotidiana, in cortili interni, sale d'aspetto eccetera, in luoghi sempre diversi e inaspettati nei quali l'accusato più che recarsi si perde. Così un giorno si trova in una soffitta. I matronei sono pieni di gente che si accalca per seguire l'udienza; si sono preparati a una lunga seduta, ma non è facile resistere là in alto; il soffitto - che in Kafka è quasi sempre basso - li opprime e li soffoca, tanto che si sono portati dei cuscini da interporre fra la testa e il soffitto. Ma questa è proprio l'immagine a noi ben nota del capitello a forma di smorfia delle colonne di numerose chiese medievali. Non è detto che l'intento di Kafka fosse quello di riprodurre una tale immagine. Se però prendiamo la sua opera come un disco che riflette, allora certo un simile capitello da lungo tempo scomparso potrebbe apparire come un vero e proprio oggetto inconscio della descrizione, e l'interpretazione dovrebbe cercarne, per contro, il riflesso assai lontano dallo specchio, almeno tanto lontano quanto il modello stesso. In altre parole nel futuro.

L'opera di Kafka è profetica. Tutte le stranezze di cui è piena la

vita con cui essa ha a che fare, il lettore le deve interpretare come piccoli indizi, sintomi di slittamenti che lo scrittore percepisce in tutti i rapporti, senza riuscire ad adeguarsi ai nuovi ordini. Così non gli rimane altro che rispondere alle pressoché incomprensibili deformazioni dell'esistenza che tradiscono l'insorgere di queste leggi, con uno stupore cui si mescola certamente del timor panico. Kafka ne è talmente pieno che nessun evento da lui descritto sfugge alla deformazione - che qui, però, non è altro che indagine. In altre parole potremmo dire che tutto ciò che egli descrive depone a favore di qualcosa d'altro da sé. L'insistenza di Kafka su un unico tema - la deformazione dell'esistenza - può sembrare al lettore ostinazione. In sostanza però questa impressione, proprio come la sconsolata serietà, la disperazione nello sguardo dello scrittore, è solo un sintomo del fatto che Kafka ha rotto con la prosa puramente poetica. Forse la sua prosa non è probativa, pure è tale che potrebbe essere introdotta ogni volta in contesti dimostrativi. Si pensi solo alla forma della *haggadah* - così gli ebrei chiamano le storie e gli aneddoti della scrittura rabbinica che servono alla spiegazione e alla conferma della dottrina, la *halakah*. Come le parti della *haggadah* nel Talmud, così anche questi libri sono dei racconti, una *haggadah* che si arresta continuamente, indugia nelle più dettagliate descrizioni, nella speranza e nel timore ad un tempo di imbattersi per strada nella norma e nella formula della *halakah*, la dottrina.

Sì, è proprio il rinvio il senso di quella singolare, spesso così sorprendente abbondanza di dettagli, che Max Brod ha fatto derivare dalla natura della perfezione di Kafka e nella sua ricerca della giusta via. Brod ritiene che «per tutte le cose della vita che si prendono sul serio» valga ciò che pensa delle misteriose lettere dell'autorità una ragazza del *Castello*:

«Le riflessioni a cui danno luogo sono infinite». Ciò che piace in Kafka, in questa durata interminabile, è proprio la paura della fine. Dunque la sua abbondanza di dettagli ha un significato diverso per esempio da quello di episodio in un romanzo. I romanzi bastano a se stessi. I libri di Kafka non bastano mai a se stessi, sono racconti gravidi di una morale che non riescono a dare alla luce. Così lo scrittore non ha imparato la lezione - se proprio si vuole parlare di questo - dai grandi romanzieri, bensì da autori molto più modesti, i narratori di racconti. Tra i suoi autori preferiti ci sono il naturalista Hebel e lo svizzero Robert Walser, così difficile da comprendere. Poco fa abbiamo parlato della sospetta costruzione religioso-filosofica che si attribuisce all'opera di Kafka e che ha fatto della montagna del castello la sede della grazia. Ora, la vera opera della grazia in questi libri consiste nel fatto che essi siano rimasti incompiuti. Il fatto che in Kafka la legge non si manifesti in nessun luogo come tale, proprio

questo e null'altro rappresenta il disegno provvidenziale del frammento.

Chi dubitasse di questa verità può trovarne conferma in ciò che Brod ha ricavato da conversazioni amichevoli con lo scrittore sul progetto di conclusione del *Castello*. Dopo una lunga vita trascorsa inquieta e priva di diritti in quel villaggio, K. giace sul letto di morte stremato per la lotta. E finalmente compare il messaggero che porta la notizia decisiva dal castello: K. non ha il benché minimo diritto di abitare nel villaggio, tuttavia, tenuto conto di certe circostanze secondarie, gli si concede di viverci e lavorarci. Ma in quel momento l'uomo muore. Sentite come questo racconto appartiene allo stesso ordine di cose della leggenda che ho raccontato all'inizio. Del resto Max Brod afferma che Kafka, descrivendo questo villaggio, aveva davanti agli occhi una località ben precisa, e cioè Zurau nei Monti Metalliferi. Da parte mia credo di riconoscervi il villaggio di una leggenda talmudica che un rabbi racconta in risposta alla domanda perché l'ebreo prepari un banchetto la sera del venerdì. Essa narra di una principessa in esilio lontano dal suo popolo, che langue in un villaggio in cui si parla una lingua sconosciuta. Un giorno la principessa riceve una lettera: il suo fidanzato non l'ha dimenticata e si è messo in cammino per raggiungerla. Il fidanzato, spiega il rabbi, è il Messia, la principessa l'anima, ma il villaggio in cui è bandita è il corpo. E, dato che essa non ha altro modo di comunicare la propria gioia a questo villaggio che non conosce la sua lingua, prepara un pranzo per il corpo.

Un piccolo spostamento d'accento in questa storia del Talmud e ci troviamo al centro del mondo di Kafka. Come K. nel villaggio ai piedi del castello, così l'uomo di oggi vive nel proprio corpo: un estraneo, un nemico «che non sa nulla delle leggi che collegano questo corpo con altri ordini superiori. Proprio a questo proposito è illuminante il fatto che Kafka ponga spesso degli animali al centro dei suoi racconti. Queste storie di animali si possono leggere per un bel pezzo senza accorgersi assolutamente che non si tratta affatto di uomini. Quando poi ci si imbatte per la prima volta nel nome dell'animale - la talpa o il topo - ci si desta di colpo, all'improvviso, e ci si rende conto di essere già molto lontani dal continente uomo. Del resto il tipo di animali a cui Kafka attribuisce i propri pensieri è davvero significativo. Sono sempre animali che vivono sottoterra o per lo meno, come lo scarafaggio della *Metamorfosi*, animali striscianti sul suolo, o che stanno rintanati nelle sue fenditure e fessure. Questo stare rintanati sembra allo scrittore l'unico atteggiamento opportuno per i membri della sua generazione e del suo ambiente isolati e ignari della legge. La mancanza di legge è però il risultato di un processo. Kafka non si stanca mai di descrivere i mondi di cui parla come vecchi, decomposti,

antiquati, polverosi. Le stanze in cui si svolge il processo sono come i regolamenti secondo cui si procede nella colonia penale, o come i costumi sessuali delle donne che stanno accanto a K. Ma non è solo nelle figure femminili, che vivono in una promiscuità senza limiti, che si tocca con mano la depravazione di questo mondo; nella sua attività e pratica l'autorità superiore, di cui si dice che gioca con le sue vittime come il gatto col topo, è tanto vergognosamente depravata quanto l'autorità inferiore. «Entrambi questi mondi sono un labirinto semibuio, polveroso, opprimente e mal areato di cancellerie, uffici e sale d'attesa, con una gerarchia imperscrutabile di impiegati di cancelleria, piccoli, grandi, importantissimi e assolutamente inavvicinabili, e poi impiegati di second'ordine, scrivani, avvocati, aiutanti e galoppini che sembrano la parodia di un sistema burocratico ridicolo e privo di senso». Anche questi superiori sono così privi di legalità da apparire sullo stesso piano dei sottoposti, e le creature di tutte le categorie brulicano alla rinfusa senza alcuna parete divisoria, segretamente accomunati dall'unico sentimento della paura. Una paura che non è reazione ma organo. Si può anche determinare con grande chiarezza per che cosa essa abbia, in qualsiasi momento, un fiuto infallibile e acuto. Ma prima che il suo oggetto diventi riconoscibile, ci fa riflettere la singolare duplicità di questo organo. Questa paura - e possiamo qui richiamare la precedente similitudine dello specchio - è ad un tempo paura di ciò che è remoto, immemorabile e paura di ciò che è prossimo, urgentemente imminente. Per dirlo con una parola, è paura della colpa sconosciuta e dell'espiazione, sulla quale agisce la sola grazia di render nota la colpa.

La più esasperata deformazione, così caratteristica del mondo di Kafka, si fonda proprio sul fatto che gli aspetti nuovi e liberatori qui si presentano sotto forma di espiazione, finché l'accaduto non si è completamente svelato, conosciuto e risolto. Per questo motivo Willy Haas ha giustamente individuato nell'oblio la colpa sconosciuta che provoca il processo contro Josef K. La scrittura di Kafka è piena di configurazioni dell'oblio, della muta preghiera di farci infine ricordare. Si pensi al *Cruccio del padre di famiglia*, a Odradek, lo strano rochetto parlante che nessuno sa cosa sia, o allo scarafaggio protagonista della *Metamorfosi*, di cui sappiamo solo, fin troppo bene, cosa sia stato, cioè un uomo; o ancora all'Incroccio, l'animale metà gattino e metà agnello, per il quale forse il coltello del macellaio sarebbe una liberazione.

In giardino voglio andare
ad annaffiare con amore
un omino con la gobba ahimè compare
a starnutire su ogni fiore.

si dice in un imperscrutabile canto popolare. Anche l'omino gobbo rappresenta qualcosa di dimenticato che un tempo abbiamo conosciuto e che allora aveva la sua collocazione pacifica, mentre ora rappresenta per noi la strada verso il futuro. È davvero significativo il fatto che Kafka non abbia creato da sé la figura dell'uomo religioso per eccellenza, dell'uomo giusto, e che invece l'abbia riconosciuta altrove. E in chi? Nientemeno che in Sancio Pancia, colui che si è liberato dalla promiscuità col demone riuscendo a dargli un altro oggetto che se stesso, così da condurre una vita tranquilla in cui non ebbe bisogno di dimenticare nulla.

«Sancio Pancia - suona l'interpretazione di Kafka, tanto breve quanto magnifica - nel corso degli anni, mettendo la sera e la notte accanto al suo demone, che più avanti chiamò Don Chisciotte, una gran quantità di romanzi cavallereschi e picareschi, riuscì a distoglierlo talmente da sé, che questi cominciò a compiere senza tregua le imprese più folli, le quali però, in mancanza di un oggetto predeterminato che avrebbe appunto dovuto essere Sancio Pancia, non danneggiavano nessuno. Sancio Pancia, uomo libero, seguiva Don Chisciotte nelle sue scorribande, imperturbabile, forse per un certo qual senso di responsabilità, e nel farlo trasse un grande e utile divertimento fino alla sua morte».

Se i romanzi lunghi dell'autore rappresentano i campi ben coltivati che egli ha lasciato in eredità, certamente il nuovo volume di racconti da cui è tratta anche questa interpretazione è come la borsa del seminatore colma di chicchi: essi hanno in sé la forza della natura, e siamo certi che, riportati alla luce dalle tombe dopo migliaia di anni, daranno ancora frutti.

Tolgo la mia biblioteca dalle casse

Tolgo la mia biblioteca dalle casse. Sí. Ancora, quindi, non sta sugli scaffali, ancora non le aleggia attorno la noia leggera dell'ordine. Nemmeno posso incedere lungo le sue file, per passarle in rassegna al cospetto di benevoli ascoltatori. Di tutto ciò non avete da temere. Non posso far altro che pregarvi di trasferirvi con me nel disordine di casse schiodate, nell'aria pervasa di polvere di legno, sul pavimento ricoperto di carte stracciate, tra i mucchi di volumi riportati alla luce del giorno giusto dopo due anni di oscurità, per condividere sin dal principio un poco dello stato d'animo nient'affatto elegiaco, anzi piuttosto teso che essi risvegliano in un autentico collezionista. Giacché chi vi parla e parla pure, nel complesso, soltanto di se stesso, è uno di questi. Non sarebbe presuntuoso, vantandosi di una spassionatezza e di un'oggettività apparenti, enumerarvi qui i pezzi più importanti o le sezioni principali di una biblioteca, o spiegarvi la storia della sua formazione o addirittura i suoi vantaggi per lo scrittore? A ogni buon conto con le parole che seguono ho di mira qualcosa di più evidente, di più tangibile; quel che mi sta a cuore è dare a voi occasione di farvi un'idea del rapporto che lega un collezionista alla sua raccolta, un'idea del collezionismo in generale piuttosto che di una particolare collezione. Che poi faccia questo sulla scorta di una considerazione circa i diversi modi di procurarsi dei libri, è del tutto arbitrario. Questa disposizione del discorso è, come qualsiasi altra, soltanto un argine contro la marea massima dei ricordi che travolge ogni collezionista che si occupa del suo patrimonio. Se è vero che ogni passione confina col caos, quella del collezionista confina col caos dei ricordi. Ma voglio dire di più: il caso e il destino che, al mio sguardo, colorano il passato, sono, nello stesso tempo, presenti in maniera sensibile nel consueto disordine di questi libri. Cos'altro mai è questo possesso, infatti, se non un disordine con il quale la consuetudine si è così familiarizzata da poter apparire come un ordine? Voi avete già sentito parlare di persone che si sono ammalate per la perdita dei propri libri e di altre che per acquistarli si sono trasformate in criminali. Ogni ordine, proprio in questi ambiti, non è niente altro che uno stato di sospensione sull'abisso. «L'unico sapere esatto che ci sia - ha detto Anatole France - è la conoscenza

dell'anno di pubblicazione e del formato dei libri». In effetti, se c'è un riscontro all'assenza di regole che caratterizza una biblioteca, questo è la conformità a regole del suo catalogo.

Così l'esistenza del collezionista è tesa dialetticamente tra i poli dell'ordine e del disordine.

Naturalmente essa è legata anche a molte altre cose. È legata a un rapporto assai enigmatico con la proprietà, sul quale dovremo in seguito spendere ancora alcune parole. Quindi, a un rapporto con le cose che non esalta in esse il valore funzionale e dunque la loro utilità, la loro adoperabilità, studiandole, piuttosto, e amandole come la scena, il teatro del loro destino. È l'incantesimo più profondo del collezionista chiudere il singolo oggetto in una sfera d'influenza in cui esso s'irrigidisce, mentre l'ultimo brivido - il brivido del venir acquistato - lo abbandona veloce. Tutto quel che è ricordato, pensato, saputo si trasforma in basamento, cornice, piedistallo, sigillo della sua proprietà. Epoca, luogo, fabbrica, proprietario da cui proviene - tutti insieme, per l'autentico collezionista, formano in ogni singolo oggetto della sua proprietà una magica enciclopedia che nella sua sostanza è il destino dell'oggetto. E dunque in questo ambito ristretto che si può presagire come i grandi fisiognomici - e i collezionisti sono fisiognomici del mondo delle cose - si facciano interpreti del destino. Basta osservare come un collezionista maneggia gli oggetti della sua vetrina. Appena li tiene in mano, pare guardare ispirato attraverso di loro, nelle loro lontananze. Tanto potrei dire del lato magico del collezionista, del suo aspetto di vegliardo. - *Habent sua fata libelli* - fu forse pensata come una frase generica su dei *libri*. Libri come la *Divina Commedia* o *l'Etica* di Spinoza o *L'origine delle specie* hanno il loro destino. Il collezionista interpreta però diversamente questo detto latino. Per lui non sono tanto dei libri quanto delle *copie* ad avere il loro destino. E, nel suo senso, il destino più importante di ciascuna copia sta nell'imbattersi in lui stesso, nella sua collezione. Non esagero: per l'autentico bibliomane l'acquisto di un vecchio libro significa la sua rinascita. E appunto in ciò sta l'aspetto infantile che, nel collezionista, si compenetra con quello del vegliardo. I bambini, infatti, dispongono della capacità di rinnovare l'esistenza come di una prassi centuplice e mai in imbarazzo. Per loro il collezionare è dunque soltanto *uno tra i tanti* metodi di rinnovamento, un altro è il dipingere gli oggetti, un altro di nuovo è il ritagliare, un altro ancora il ricalcare e quindi l'intera scala dei modi infantili di appropriazione: dall'afferrare al nominare. Rinnovare il vecchio mondo - è questo l'impulso più profondo presente nel desiderio del collezionista di acquistare qualcosa di nuovo; e perciò il collezionista di libri antichi è più prossimo alla sorgente da cui scaturisce l'attività del collezionare di colui che si interessa alle ristampe per bibliofili. E adesso alcune

parole sui modi in cui i libri varcano la soglia di una collezione, su come divengono proprietà di un collezionista; in breve: qualcosa sulla storia del loro acquisto.

Tra tutti i modi di procurarsi dei libri, il più glorioso viene considerato quello di scriverseli da sé. Alcuni di voi a questo punto si ricorderanno con piacere della grande biblioteca che Wuz, il povero maestrino di scuola di Jean Paul, si procurò con l'andar del tempo, scrivendosi da sé tutte le opere che, lettone il titolo nel catalogo della Fiera, lo avevano interessato e che non poteva permettersi di comprare. In verità gli scrittori sono persone che scrivono libri non per povertà, ma per insoddisfazione verso quelli che potrebbero comprare e che a loro non piacciono. Questa, signore e signori, la riterrete una definizione assai bizzarra dello scrittore; bizzarro però è tutto quel che vien detto dall'angolo di visuale di un autentico collezionista. Tra i modi correnti d'acquisto, il più abile, per il collezionista, sarebbe il prenderli in prestito con acclusa la non restituzione. Colui che prende in prestito libri di grande formato, per come l'ho sotto gli occhi, si dimostra un incallito bibliomane forse non esclusivamente per il fervore con cui custodisce il tesoro messo al sicuro e per la sordità con cui accoglie le sollecitazioni provenienti dalla banale quotidianità della vita regolata dal diritto, ma assai di più per il fatto che anche lui i libri non li legge. Se voi volete credere alla mia esperienza, mi è accaduto più di frequente che qualcuno mi riportasse un libro dato in prestito, piuttosto che lo avesse letto. E questa - mi chiederete - sarebbe una caratteristica del collezionista: quella di non leggere libri? Questa sí che sarebbe una novità. No. Gli esperti vi confermeranno che si tratta di un'abitudine antichissima e a questo proposito mi basta citare la risposta che di nuovo France teneva in serbo per il borghesuccio che ammirava la sua biblioteca, per concludere poi con la domanda obbligata: «E questi lei se li è letti tutti, signor France? - Nemmeno un decimo. Forse che lei pranza tutti i giorni con il suo servizio di Sèvres?»

Della legittimità di un tale atteggiamento ho fatto, per altro, io stesso la controprova. Per anni - almeno per il primo terzo della sua esistenza - la mia biblioteca è consistita di non più di due o tre file che crescevano soltanto di qualche centimetro all'anno. Questa era la sua epoca marziale, quando non era permesso entrarvi ad alcun libro dal quale non mi fossi fatto dire la parola d'ordine, che non avessi letto. E così, forse, non sarei mai arrivato a qualcosa che per dimensioni può esser detta una biblioteca, senza l'inflazione che, avendo repentinamente spostato l'accento sulle cose, trasformò i libri in valori materiali perlomeno difficili da acquistare. Così almeno sembrava in Svizzera. E davvero feci da là in extremis le mie prime ordinazioni di libri di una certa mole riuscendo a mettere in salvo cose insostituibili

come il *Cavaliere azzurro* o il *Mito di Tanaquil* di Bachofen, a quel tempo ancora disponibili presso l'editore. Ora, direte voi, dopo tanti giri in lungo e in largo dovremmo finalmente arrivare sulla strada maestra dell'acquisizione dei libri che è l'acquisto. Certo, si tratta di una strada ampia, ma non comoda. L'acquisto del bibliofilo ha poco in comune con quelli fatti in libreria dallo studente che deve procurarsi un manuale, dal signore di mondo che deve fare un regalo alla sua dama o dall'uomo d'affari che vuole alleviare la durata del prossimo viaggio in treno. I miei acquisti più memorabili li ho fatti in viaggio, come passante. Il possesso e l'avere esigono una loro tattica. I collezionisti sono persone dotate di un istinto tattico; secondo la loro esperienza, quando vanno all'assalto di una città sconosciuta, la più piccola bottega di un antiquario può rappresentare un fortino e la più sperduta cartoleria una posizione chiave da conquistare. Quante città mi si sono rivelate durante le mie marce a caccia di libri.

Tuttavia solo una parte degli acquisti più importanti avviene attraverso la visita a un antiquario. Un ruolo molto più importante spetta ai cataloghi. E per bene l'acquirente possa conoscere un libro ordinato da un catalogo: il singolo esemplare rimane sempre una sorpresa e l'ordine una specie di scommessa. Ma accanto alle delusioni cocenti ci sono anche i ritrovamenti che riempiono di gioia. Ricordo che un giorno ordinai un libro con illustrazioni a colori per la mia vecchia raccolta di libri per l'infanzia solo perché conteneva fiabe di Albert Ludwig Grimm e il suo luogo di pubblicazione era Grimma in Turingia. Ebbene, di Grimma era originario un libro di favole, curato per l'appunto da questo Albert Ludwig Grimm, e la copia in mio possesso di questo libro di favole era con le sue sedici illustrazioni l'unica testimonianza conservatasi dell'opera giovanile del grande illustratore tedesco Lyser vissuto ad Amburgo attorno alla metà del secolo scorso. Bene, la mia reazione all'assonanza dei nomi era stata pertinente. Scoprii dunque i lavori di Lyser, e precisamente un'opera - *Linas Märchenbuch* [Il libro di fiabe di Lina] - rimasta sconosciuta a tutti i suoi bibliografi, e che certamente merita una trattazione più dettagliata di quanto mi permetta questo mio primo accenno.

Né il solo denaro né la sola conoscenza specifica sono sufficienti quando si acquistano i libri. E anche entrambi insieme non bastano per creare una vera biblioteca, che deve sempre avere qualcosa di inafferrabile e di inconfondibile. Chi acquista tramite i cataloghi oltre alle qualità menzionate deve avere anche un buon fiuto. Date, nomi di luoghi, formati, precedenti proprietari, rilegature ecc., tutto deve dirgli qualcosa e non solo più o meno vagamente. Queste cose devono accordarsi e a seconda dell'armonia e della nitidezza dell'accordo deve poter riconoscere se un libro fa per lui o meno. Capacità ancora diverse sono quelle richieste al collezionista che partecipa a un'asta.

Al lettore del catalogo non parla null'altro che il libro e, se la provenienza della copia è certa, tutt'al più il precedente proprietario. Chi vuole partecipare a un'asta deve indirizzare la sua attenzione in parti uguali sia sul libro sia sui concorrenti e inoltre mantenere la freddezza necessaria per non farsi coinvolgere, come accade invece nella vita di tutti i giorni, in una lotta concorrenziale e ritrovarsi a un certo punto in cui ha offerto più di tutti, non tanto per acquistare il libro quanto per sopravanzare l'avversario, costretto a dover sborsare un prezzo di acquisto eccessivo. Fa invece parte dei ricordi più belli del collezionista il momento in cui comprò un libro, al quale in vita sua mai aveva dedicato un pensiero e ancor meno un desiderio, soltanto perché lo vide solo e abbandonato a se stesso in balia del mercato e come nelle fiabe delle *Mille e una notte* il principe fa con una bella schiava, lo acquistò per donargli la libertà. Per il bibliomane, infatti, la libertà di tutti i libri consiste nello stare da qualche parte sui suoi scaffali.

Come monumento dell'esperienza più eccitante che mi sia capitata partecipando a un'asta, si erge ancor oggi, su lunghe file di volumi francesi *La pelle di zigrino* di Balzac. Fu nel 1915 all'asta della collezione Rùmann tenuta da Emil Hirsch, uno dei più grandi conoscitori di libri e nello stesso tempo uno dei commercianti più distinti. L'edizione di cui sto parlando è apparsa nel 1858 a Parigi, place de la Bourse. Come prendo in mano la mia copia, ho dinanzi agli occhi non soltanto il numero della collezione Rùmann ma addirittura l'etichetta della libreria in cui, oltre novanta anni fa, il primo proprietario lo ha acquistato a circa un ottantesimo del suo valore attuale. Cartoleria I. Flanneau, c'è scritto. Bei tempi, quando in una cartoleria si potevano ancora comprare pubblicazioni così preziose; le siderografie che illustrano questo libro sono state infatti disegnate dal più gran disegnatore francese e realizzate dai più grandi incisori. Ma è la storia dell'acquisto quella che vi volevo raccontare. Ero andato da Emil Hirsch per una visita preliminare, mi ero fatto passare tra le mani quaranta o cinquanta volumi, questo però con l'ardente desiderio di non lasciarmelo scappare. Venne il giorno della messa all'asta. Un caso volle che nell'ordine di licitazione, prima di questa copia di *La pelle di zigrino*, comparisse la serie completa delle sue illustrazioni, in tiratura a parte, a china. Gli offerenti sedevano attorno a un lungo tavolo; in diagonale di fronte a me sedeva l'uomo che, durante la messa all'incanto che seguì, attirò su di sé gli sguardi di tutti: il famoso collezionista monacense, barone Von Simolin. Quella serie di illustrazioni gli stava a cuore, c'erano concorrenti; in breve, si giunse a una lotta accanita che si concluse con l'offerta più elevata di tutta l'asta: una cifra di gran lunga superiore a 3.000 marchi. Nessuno sembrava aspettarsi una somma così alta, tra i presenti ci fu

movimento. Emil Hirsch non ci fece caso e sia per risparmiare tempo, sia per altre considerazioni, tra la generale disattenzione dell'assemblea passò al numero successivo. Annunciò il prezzo e io, con il cuore in gola e nella chiara consapevolezza di non poter entrare in lizza con nessuno dei grandi collezionisti presenti, feci un'offerta un poco più alta. Il banditore allora, senza forzare l'attenzione dell'assemblea, passò ad aggiudicare con la formula consueta «Più nessuno?» e i tre colpi di martello, che mi parvero come separati l'uno dall'altro da un'eternità. Per me, in quanto studente, la somma era comunque eccessiva. La mattina successiva, al Monte di Pietà, tuttavia, non fa più parte di questo racconto; invece vi parlo più volentieri di un avvenimento che definirei l'aspetto negativo di un'asta. Accadde a un'asta berlinese dell'anno scorso. Veniva messa all'incanto una serie di libri abbastanza eterogenea e per qualità e per argomento, tra i quali era degno d'interesse solo un certo numero di opere rare di occultismo e di filosofia della natura. Per diverse di esse avanzai delle offerte, ma a ogni mio intervento notai un signore delle file davanti che sembrava attendesse soltanto la mia offerta per inserirsi con la propria e rilanciarla senza limiti. Avendo ripetuto abbastanza questa esperienza, abbandonai ogni speranza di acquistare il libro che quel giorno mi stava più a cuore. Si trattava dei *Frammenti dell'opera postuma di un giovane fisico* che Johann Wilhelm Ritter aveva pubblicato in due volumi a Heidelberg nel 1810. L'opera non è mai stata ristampata, la sua introduzione - nella quale il curatore racconta la propria vita attraverso l'espedito di un elogio funebre dell'anonimo autore, presentato come un amico defunto e che non è altri che lui stesso - la sua introduzione, dicevo, mi è però sempre apparsa come la più significativa prosa autobiografica del romanticismo tedesco. Nell'attimo in cui fu annunciato il suo numero, mi venne un'illuminazione. Abbastanza semplice: dato che la mia offerta non faceva altro che attribuire infallibilmente il libro all'altro, bastava che non facessi alcuna offerta. Mi tenni a freno e rimasi muto. Quanto avevo sperato si verificò: nessun interesse, nessuna offerta; il libro fu ritirato. Ritenni prudente lasciar passare ancora qualche giorno. In effetti, quando, dopo una settimana, mi presentai, trovai il libro dall'antiquario; la mancanza d'interesse dimostratagli, adesso mi tornava di vantaggio nell'acquisto.

Quanti ricordi non si affollano nella memoria, una volta che si è sprofondati nella montagna di casse per trarne fuori i libri nel lavoro di scavo a cielo aperto, anzi coperto, notturno! Niente potrebbe chiarir meglio la fascinazione di questo toglier dalle casse, che la difficoltà di smettere una volta che si è cominciato. Avevo iniziato a mezzogiorno ed era già mezzanotte prima che mi fossi messo a disfare le ultime casse. Fu a questo punto che mi capitarono tra le mani due volumi

sbiaditi, rilegati in cartone, che a rigore non avrebbero dovuto trovarsi in una cassa di libri. Erano due album di figurine che vi aveva incollato mia madre da bambina, e che io avevo ereditato. Sono i semi di una collezione di libri per l'infanzia che ancor oggi continua a crescere, sebbene non più nel mio giardino. Non esiste biblioteca vivente che non custodisca un certo numero di creature libresche provenienti da territori di confine. Non hanno bisogno di essere album con figurine o album genealogici, né manoscritti autografi o legature che raccolgono pandette o testi edificanti; alcuni saranno affezionati a volantini o a prospetti, altri a facsimili di manoscritti o a copie dattiloscritte di opere introvabili; e più che mai delle riviste possono costituire i margini prismatici di una biblioteca. Ma per ritornare a quegli album, è proprio un'eredità il modo più valido per giungere a farsi una collezione. L'atteggiamento del collezionista verso gli oggetti della sua raccolta trae origine, infatti, dal sentimento di obbligazione che lega il proprietario alla sua proprietà. Esso è dunque, nel senso più elevato, l'atteggiamento dell'erede. Il titolo di nobiltà di una collezione, perciò, sarà sempre rappresentato dalla sua ereditabilità. Quando affermo ciò, sono - dovete saperlo - perfettamente consapevole di quanto una tale esplicazione del mondo di rappresentazioni proprio del collezionare rafforzerà in molti di voi la convinzione circa l'inattualità di questa passione, la diffidenza nei confronti del collezionista come tipo sociale. Niente è più lontano dai miei propositi che di scuotervi da questa convinzione e da questa diffidenza. Basterebbe a questo proposito una sola osservazione: il fenomeno del collezionismo perde il suo senso con il venir meno del suo soggetto. Quando delle collezioni pubbliche possono essere più corrette dal punto di vista sociale e più utili da quello scientifico rispetto a quelle private - è soltanto in queste che gli oggetti affermano i loro diritti. Del resto so che per il tipo sociale di cui parlo qui: per il collezionista, che io, un poco *ex officio*, ho rappresentato dinanzi a voi, giunge la notte. Ma come dice Hegel: soltanto con l'oscurità la nottola di Minerva spicca il suo volo. Soltanto con il suo estinguersi il collezionista viene compreso.

La mezzanotte è passata da tempo e ho davanti a me l'ultima cassa vuota solo a metà. Pensieri diversi da quelli di cui ho parlato sinora, si impadroniscono di me. Non pensieri, ma immagini, ricordi. Ricordi delle città in cui ho fatto tante scoperte: Riga, Napoli, Monaco, Danzica, Mosca, Firenze, Basilea, Parigi; ricordi dei sontuosi locali di Rosenthal a Monaco, dello Stockturm di Danzica dove abitava il defunto Hans Rhaue, dell'intanfito deposito di libri di Süssengut a Berlino-Neukölln; ricordi delle stanze che hanno ospitato questi libri: la mia cameretta da studente a Monaco, la mia stanza a Berna; ricordi della solitudine di Iseltwaid sul lago di Brienz e infine della mia

camera di ragazzo, da cui provengono soltanto quattro o cinque delle diverse migliaia di libri che cominciano a torreggiare intorno a me. Felicità del collezionista, felicità dell'uomo privato! Dietro a nessun altro si è cercato di meno e nessuno in questa situazione si è trovato meglio di lui che, sotto una maschera alla Spitzweg¹, ha potuto continuare a condurre la sua discreditata esistenza. Nel suo intimo, infatti, si sono insediati degli spiriti, o perlomeno degli spiritelli, che fanno sí che per il collezionista - quello autentico intendo, il collezionista come deve essere - il possesso sia il rapporto più profondo che in assoluto si possa avere con le cose: non come se le cose fossero viventi in lui, piuttosto è egli stesso che abita in loro. E io qui vi ho presentato una delle sue dimore i mattoni della quale sono i libri; e adesso, com'è giusto, egli vi si ritira.

La scienza secondo la moda

Del presente libriccino sono interessanti solo le origini sociali. Il suo valore scientifico è infatti nullo. Non si tratta del suo valore, ma della sua necessità. Questa necessità risiede nelle circostanze da cui lo scritto ha origine. L'autore è professore universitario. Per segnalare all'osservatore dell'università che i suoi membri ne sono ormai insoddisfatti non ci sarebbe stato bisogno delle ultime battaglie pubbliche. Di questo si possono trovare molte cause, la più semplice delle quali è che essa non promette loro più nessuna sicurezza. Le discipline hanno smesso di essere riserve economiche e intellettuali. Meno che mai è assicurato il futuro dello studente nella sua disciplina. Da questo lato, l'appello a un approfondimento umanistico dello studio disciplinare che si è levato in queste circostanze, l'aspirazione a garantire alla scienza una maggiore prossimità alla vita, non è che un miraggio il cui misero oggetto è la vita proletarizzata di studenti lavoratori. Questi hanno senza dubbio il «contatto con la realtà», anche se in maniera diversa da come ci si compiace di immaginarlo. Eppure, soltanto a questo, nella misura in cui è quello vero, dovrebbe orientarsi la prossimità alla vita anche della scienza. Certo è che la ricerca accademica necessita di una più precisa consapevolezza dell'ambiente in cui si svolge. A procurargliela però sarà solo chi parte dai dati di fatto più evidenti, non chi arricchisce di alcuni riflessi l'immagine speculare ideologica del mondo che trasforma questa miseria in splendore; e meno che mai chi ha già fatto ingenuamente amicizia con la circolazione mercantile e fatto proprio l'«approfondimento» delle parole d'ordine letterarie, la mistica della «nuova» gioventù, la «divulgazione del godimento artistico». C'è una tipologia non più rara di giovane professore universitario che si può caratterizzare così: l'accademico che crede di promuovere il rinnovamento smussando il confine tra la propria disciplina e il giornalismo. Arriva a vele spiegate, mondano e azzimato, per fare ben presto una miserevole figura di fronte all'apparato scientifico. Quando comparse come Ginzkey o Ebermayer, Lersch o Wildgans vengono esaltate da giornalisti senza nome, allora il lettore sa cosa pensare; nessuno gli fa credere che si trova in un sacro boschetto, lontano dagli affari, dalla stampa e dalla politica, per incontrare figure sacerdotali.

L'autore invece è posseduto da un concetto feticistico della poesia, che lo rende insensibile a tutte le questioni riguardanti l'autenticità o il livello. Dal suo punto di vista di consumatore, per il quale la poesia rappresenta un che di al tempo stesso repellente e chimerico: un genere voluttuario sacrale, egli non può riconoscere il fatto che essa ha, nell'esistenza della società, mutevoli funzioni. Non sorprende che ignori il tratto principale della letteratura d'oggi: l'intima compenetrazione di ogni grande impresa poetica con quella della prosa - che si pensi a Brecht o Kafka, a Scheerbart o a Döblin. Ma senza dubbio la sintesi di un «idealrealismo», a favore del quale lo scritto si pronuncia in nome della «piena realtà» e di una nuova gioventù che la rappresenterebbe, si basa senza residui su quel concetto feticistico di «vera poesia» - o poesia delle merci¹ - che sarebbe «sempre ispirata e un dono di natura». Sintesi di questo genere andrebbero meglio definite *arrangements*. Il polso facile da cui provengono è quello del decoratore, quale lo richiede una società che vive di svendite. Di nuovo c'è solo la cattedra come banco delle merci. Ma con che eleganza ne ricadono i drappeggi! «Come potremmo pensare al romanzo, al racconto breve e alla novella della nuova gioventù senza il capolavoro aneddotario *[sic]* di Wilhelm Schäfer, senza la realtà animata di mistero di Federer, senza la realistica visione del passato di Kolbenheyer, senza l'oggettività rampante di Nabl, senza la forma tangibile data da Strobl all'inquietante, senza la realizzazione della musicalità di Hohlbaum, senza la realistica profondità d'esperienza di Scholz, senza la fede di Ina Seidel nella potenza del cuore di esperire, senza l'aspirazione di Frank Theiß a una sorta di realismo dell'anima, senza la psicologia tecnicizzata di Döblin, senza il realismo mitico di Blunck, senza il mondo religioso delle passioni della Handel-Mazzetti, senza la rassegnazione sorridente di Ginzkey e senza la nuova sensibilità sociale di Schaffner».

E come sarebbe mai possibile, quella nuova gioventù, senza questi opuscoli moderni, spigliati, scientifici, in cui la mancanza di un giudizio s'esprime ponderatamente, la superficialità profondamente, la mancanza d'istinto con temperamento!

Breve scambio epistolare con il fisco

Berlino, 19 luglio 1931

All'Intendenza di Finanza Wilmersdorf-Süd, Wilmersdorf.
Codice fiscale...

Egregi signori,

mi rivolgo a Loro con la presente per richiedere di volermi urgentemente concedere una proroga al pagamento delle somme in scadenza entro e non oltre il 10 ottobre 1931. Già l'anno passato, allorquando furono tanto gentili da prendere in considerazione una mia richiesta in tal senso, ebbi l'occasione di rimarcare che in questi mesi non ho praticamente alcun introito. Si aggiunga, anzi, che devo pagare una tassa di successione di ... marchi sebbene al momento, vista la situazione, non vi sia stata per me alcuna possibilità di entrare in possesso di una qualsiasi somma spettantemi da questa eredità.

La mia situazione attualmente è quindi fra le più difficili.

Con osservanza

[firma]

Berlino, 30 luglio 1931

Intendenza di Finanza Wilmersdorf-Süd
Codice fiscale...

Signor...

In merito alla Vostra missiva del 19.7.31, Vi comunico che non sono purtroppo in grado di concedere una proroga al pagamento dell'imposta residua, né di concedere un pagamento rateale. Onde evitare ulteriori spese, Vi consiglio di volere provvedere senza indugio al versamento della somma dovuta.

Per Procura

[visto e firma]

Berlino, 11 agosto 1931

All'Intendenza di Finanza Wilmersdorf-Süd, Wilmersdorf.

Egregio signore,

con riferimento alla Vostra missiva del 30 luglio 1931, mi permetto di comunicarvi quanto segue:

dal momento dell'invenzione della scrittura, le preghiere hanno perso molto della loro forza, mentre ne hanno guadagnata gli ordini. Non è un buon bilancio. Rispetto a quelle impartite oralmente, le richieste scritte sono più facili da rifiutare e le disposizioni scritte più facili da dare. In entrambi i casi serve il cuore, che spesso viene a mancare, quando è la bocca a dover parlare.

Per il suo Ufficio, questa considerazione di G. Ch. Lichtenberg dovrebbe rivestire sommo interesse, visto che fu data alle stampe, più di un secolo fa, dal figlio dell'autore, un direttore di un'intendenza di finanza.

Con osservanza

[firma]

Diario dal sette agosto millenovecentotrentuno fino al giorno della morte

Questo diario non promette di diventare particolarmente lungo. Oggi è arrivata la risposta con il rifiuto di (Anton) Kippenberg e con ciò il mio progetto acquista tutta l'attualità che può dargli soltanto la mancanza di vie d'uscita. Dovrei trovare «un mezzo, altrettanto comodo ma un po' meno definitivo» ho detto oggi a I. La speranza di arrivarci si è fatta però molto piccola. Se tuttavia c'è qualcosa che può ancor più accentuare la fermezza, anzi la serenità con cui guardo al mio proposito, questo è l'impiego intelligente, umanamente degno degli ultimi giorni o settimane. Quelle appena passate hanno lasciato in questo senso alquanto a desiderare. Incapace di intraprendere qualcosa, sono rimasto disteso sul sofa a leggere. Spesso, alla fine di un foglio, mi smarrivo in una distrazione talmente profonda da dimenticare di voltar pagina; per lo più alle prese con il mio piano: per tentare di capire se sia indispensabile, se sia meglio mettersi all'opera qui nell'atelier o in albergo, ecc.

Ho letto *Festa di pace* e *Uomini soli*. La condotta della gente nell'ambiente di Friedrichshagen è indecente. Senonché pare che si comportassero proprio in quel modo infantile nella «Nuova comunità» di Bruno Willes o Bölsche che fosse. All'odierno lettore vien da chiedersi se la sua non sia per caso una generazione di spartani, tanto è maggiore la sua disciplina e soprattutto la capacità che possiede di prescindere da se stesso, di guardare oltre se stesso. Che rozzo individuo è questo Johannes Vockerath che pure (Gerhart) Hauptmann descrive con evidente simpatia: la maleducazione e l'indiscrezione paiono costituire una premessa di questo eroismo drammatico. Contemporaneamente si può desumere da questi personaggi quanto diventano scarsamente consistenti le figure drammatiche cui l'autore dà troppa retta. Chi gli si rivolga dopo quarant'anni per tentare di calarsi in loro, non trova alcuna accoglienza, e da ogni finestra gli si fa già incontro una frase fatta, un modo di dire; questi individui sono ricettacoli di reazioni e sentimenti stantii. E così si può desumer da loro una legge del personaggio drammatico autenticamente grande: quest'ultimo ha cavità, celle poco interessanti che pure sono proprio quelle che gli garantiscono la vita,

camere in cui regna il silenzio oppure sfarzosi quanto vuoti ambienti del pathos in cui, dopo decenni o anche secoli, l'ospite può ancora sistemarsi alla meglio se non proprio trovarcisi a suo agio.

Una grande singolarità d'altra specie è, in questi testi drammatici di Hauptmann, la malattia. Qui come in Ibsen le varie malattie appaiono in sostanza come nomi di copertura della malattia di fine secolo, del *mal de siècle*. In questi bohémien mezzi morti come Braun e il dottor Scholz l'anelito di libertà è massimo; d'altra parte sembra spesso che sia l'intenso occuparsi dell'arte, della problematica sociale o di cose simili a rendere l'uomo malato. In altre parole: la malattia, qui, è un contrassegno sociale, più o meno come la pazzia lo era per gli antichi. I malati hanno una cognizione tutta speciale dello stato della società; in loro la sregolatezza privata si volge in un certo senso nell'ispirata percezione dell'atmosfera respirata dai «contemporanei». La zona in cui questa trasformazione avviene è però il «nervosismo». Sarebbe importante accertare se perfino questa parola non sia diventata un'espressione alla moda nello stile liberty. I nervi sono in ogni caso fili ispirati, assomigliano a quelle fibre che si stiravano con insoddisfatte rastremature, con sinuosità appassionate su mobili e facciate. La figura del bohémien, dell'emancipato: il naturalismo amava vederlo sotto specie d'una Daphne che all'approssimarsi della realtà che l'insegue si trasforma in un fascio di fibre nervose scoperte, quasi vegetali, tremanti all'aria dell'attualità.

Ieri sera incontro con (Albert) Salomon e (Hajo) Holborn. La conversazione è ruotata attorno a problemi metodologici nella storia. È saltata fuori un'eccellente definizione di Huizinga: la storia (lo storico mediocre) risponde più di quanto il saggio chieda. Tentativo mio di esprimere una concezione della storia in cui l'idea dello sviluppo sia completamente rimossa da quella dell'origine. La storicità, così intesa, non può più essere cercata nel letto del fiume di un percorso di sviluppo. Al posto dell'immagine del letto del fiume subentra - come so di aver già fatto rilevare in un'altra occasione - quella del vortice. In un vortice di tal fatta ruotano il prima e il dopo, la pre- e la post-storia di un evento ovvero, meglio ancora, di uno status attorno a quest'evento. Le componenti essenziali d'una simile concezione della storia non sono di conseguenza singoli avvenimenti, bensì certi immutabili *status* di specie concettuale o percettiva: dunque la struttura agraria russa, la città di Barcellona, i movimenti demografici nella marca di Brandeburgo, la volta a botte, ecc. Se questa concezione è caratterizzata dalla fermezza con cui si esprime contro la possibilità dell'elemento evoluzionista e universale nella storia, è invece connotata all'interno da una fertile polarità. I due poli d'una simile concezione sono l'aspetto storico e l'aspetto politico; si potrebbe anzi precisare maggiormente: l'aspetto storico e l'accadere.

Entrambi sono su due piani completamente diversi. Non si potrà per esempio mai dire che noi abbiamo vissuto la storia: né nel senso di una descrizione che ci avvicini l'aspetto storico a tal punto da farlo apparire come un accadimento (una simile descrizione sarebbe priva di valore), né nel senso che noi si esperisca avvenimenti che siano destinati a diventare storia; quest'ultima concezione è giornalistica.

Prima che sia chiuso il portone mi conferisco un titolo immaginato da Lichtenberg: «Professor philosophiae extraordinariae».

12 agosto. Durante una conversazione con (Gustav) Glück, mi si è chiarita la ragione autentica dell'atteggiamento assunto da (Karl) Kraus sulla mia «Serie di saggi». Certo, un ruolo può avervi avuto il riguardo per il suo seguito. Ma la chiave vera del suo comportamento la fornisce il «caso Diebold» nell'ultimo numero della «Fackel». Se infatti il mio lavoro avesse contenuto sia pur soltanto in un riposto angolino il nome Diebold, e avesse accennato anche solo vagamente agli insulti rivoltigli da Kraus, allora questi avrebbe saputo dire le cose più lodevoli: sul passaggio in sé e sul lavoro nel complesso. Invece ha cercato invano, dalla prima all'ultima pagina, il nome Diebold, senza contare che non aveva nessuna voglia di modificare, per amor del mio saggio, la sua politica verso la «Frankfurter Zeitung»: tanto più che non gliene forniva l'arma.

Più s'invecchia come scrittori, più si è ogni tanto sorpresi, leggendo, da una parola che personalmente non si è mai usata. Una parola siffatta può aprire la strada a un intero periodo di creatività. E simili parole non sorprenderanno solo di più col passare del tempo, ma anche sempre più spesso. Perché questa sensibilità per lo smalto delle parole si sveglia assai tardi, quanto più spesso si ci imbatte in parole logorate, anzi, in parole che recano già tracce del nostro stesso logorio.

16 agosto, da (Willy) Haas. Nella veranda vetrata costruita sul davanti di quella casetta - presenti la moglie, Tritsch, (Artur) Rosen e (Peter) Huchel - c'è stata una conversazione alcune parti della quale mi paiono degne d'essere fissate.

Dopo che avevo riferito della manifestazione di protesta contro la censura che si era svolta il 13 nelle sale Schubert, è seguita un'abbastanza ovvia discussione su marxismo e arte. Mi sono adoperato per spiegare la dialettica di questo rapporto. Ho proposto due tesi che sono da sempre - per essere più precisi dall'inizio del capitalismo - in contrasto fra di loro:

l'arte per il popolo l'arte per intenditori

È evidente che lí per lí tutto parla a favore della seconda tesi. Soprattutto si è in ogni tempo dimostrato che un'attività artistica

rivolta più all'indifferenziato bisogno di appagamento dei consumatori che al contributo critico degli intenditori appare molto presto decisamente scadente.

Nei tempi più recenti lo si può constatare nel modo più vistoso nel romanzo. Più delle altre forme d'arte, il romanzo sembra per principio mirare al consumo, a un godimento improduttivo. In un altro contesto ho potuto sviluppare con maggior precisione quest'analogia che il romanzo ha con il cibo. Sono passati da un bel po' i giorni in cui questo cibo possedeva valore nutritivo, e l'arte «popolare», che è oggi rappresentata essenzialmente dai romanzi di successo, non ha più da tempo alcunché di produttivo ovvero di nutriente - valori che il romanzo ha avuto invece all'inizio dell'emancipazione della classe borghese -, ed è semmai l'espressione di un definitivo inglobamento di questo genere di scrittura nella circolazione delle merci; serve solo e unicamente alla comoda evasione. I romantici hanno cercato già cent'anni fa, ricorrendo agli espedienti tecnici più spericolati, di render giustizia agli intenditori fra i lettori di romanzi; il risultato è stato però quello di sottrarre al romanzo ogni elemento di popolarità. L'antinomia risulta insomma irrisolvibile proprio nel più vasto campo di produzione dell'attività letteraria borghese. D'altra parte, alla lunga, ogni classe e ogni ceto sociale dischiude le proprie forme di vita e di linguaggio esclusivamente a colui che opera per loro, di chi è capace di rimettere a disposizione in forma trasfigurata i materiali che gli sono forniti. Questo significa: ogni esercizio dell'arte che rinunci a priori e in tutta la sua portata alla popolarità scadrà immancabilmente al livello del mercato delle merci di lusso, ovvero soggiacerà al diktat della moda.

Ovviamente, di fatto, la verità è che ogni fiorente letteratura ha sempre conosciuto fra gli estremi della composizione più popolaresca e di quella più esoterica tutta una serie di sfumature intermedie. L'essenziale, però, era che questi gradini intermedi mostrassero non solo esteriormente (vale a dire in termini di successo o di tiratura) una continuità, ma che una simile, interna continuità esistesse di per sé, interiormente, fra le varie province della produzione letteraria. Da noi questa continuità difetta del tutto, e questo significa che proprio i compiti più importanti - e cioè il lavoro alle nuove forme artistiche, con coinvolgimento di tutto l'arsenale costituito dalle forme di vita e di linguaggio del proletariato - sono diventati irrisolvibili; anzi, si può quasi dire neppure formulabili. Questa situazione ha portato alla cosiddetta crisi dell'arte, alla pretesa della sua abolizione, e infine all'affermazione che le debba subentrare il giornalismo. Per astruso che questo slogan possa APPARIRE sotto il dominio di classe della borghesia, rimangono di grande importanza il fatto che sia potuto emergere pur perdurando questo dominio e inoltre il suo valore di

pronostico. La totale assimilazione della letteratura da parte del giornale - che con il meccanismo della pubblicazione a puntate si è impadronito perfino del romanzo e ne provoca in questa nuova forma una crescente modificazione - è infatti un processo dialettico: rappresenta la fine della letteratura nelle attuali condizioni sociali, ma anche la formula della sua rinascita in condizioni sociali modificate. E poiché le condizioni odierne e quelle modificate in fondo ormai si compenetrano, se ne può già desumere parecchio. Eccome: prima conseguenza della dittatura pubblicistica del giornale è rendere manifesto l'inglobamento della produzione letteraria fra quelle delle altre merci anche in tutti quegli aspetti in cui finora ancora non lo era. La seconda ha con la prima un rapporto già dialettico. Nel momento stesso cioè in cui la produzione letteraria acquista in diffusione ciò che l'arte dello scrivere perde in profondità, la separazione fra autore e pubblico, che il giornalismo continua a mantenere in modo corrotto, comincia a essere messa in discussione in modo corretto. Colui che legge è in ogni momento pronto a diventare uno che scrive, e più precisamente uno che descrive e che prescrive; da ogni ambito concreto di conoscenza si delinea un accesso al saper scrivere: in breve, è il lavoro stesso che prende la parola; e ciò che espone è parte del sapere che è richiesto per la sua stessa esecuzione; la competenza letteraria è fondata non sul (consumo ma) sulla prassi del processo lavorativo ed è perciò popolare; il carattere popolare dello scrivere è a sua volta impostato non sul consumo ma, con competenza, sulla produzione. Ci troviamo insomma, per dirla in sintesi, dinanzi alla resa letteraria delle condizioni di vita, la quale viene a capo dell'antinomia che contrassegna oggi l'intera creatività artistica, ed è sulla scena della più profonda degradazione della parola stampata, quella del giornale, che in una nuova società si verificherà il suo riscatto. Non è davvero la più disprezzabile astuzia dell'idea: il bisogno, che con enorme pressione atmosferica comprime oggi particolarmente la creatività dei migliori, lo induce a rifugiarsi nel ventre oscuro delle terze pagine come in un cavallo di legno, in attesa del giorno in cui incendiare la Troia costituita da questa stampa.

Baudelaire sotto l'elmetto

Gli scritti più miserabili hanno in comune con i più eccellenti il fatto di avere il loro essere perfettamente palese e presente nel linguaggio. Ogni terzina dantesca offrirebbe anche all'analisi meramente prosodica un'ombra di ciò che in lei è detto di fattuale o di accaduto. Così ogni frase d'un Peter Klassen¹ rispecchia linguisticamente la rozzezza con cui l'autore pratica ciò che egli crede sia il pensiero. E non gli si può concedere l'attenuante che non è la pochezza propria soltanto, ma la decadenza di un'intera scuola ad averlo ridotto a questo punto. Perché, qualunque cosa si possa pensare della scuola in sé - stiamo parlando di quella di Stefan George -, essa ha pur fornito negli scritti di un Hellingrath o di un Kommerell anche esempi d'una ricerca capace di calarsi nell'essenza delle cose. Non c'è traccia di ciò, invece, in questo libro estremamente pretenzioso per piglio e per tono, il quale accumula un Ossa di cliché su un Pelion² di odio, credendo con ciò di essersi issato all'altezza di Baudelaire. I cliché sono quelli dell'«universo di forze, brividi e impeti» su cui, in quanto suo «estatico-sognante profeta», il «sanguinoso spirito artistico» troneggia nello «spazio sacrale della sua poesia»; l'odio - qui possiamo essere più sintetici - è quello per la Francia. Da un lato Baudelaire con il suo pensiero «così affine a quello tedesco», con la sua esistenza alimentata «da una primordiale visione misterica», e dall'altro, come pendant, il sub-uomo, il francese incapace «di guardare alla crescita naturale se non come a una trama artificiosa», esattamente come «apprezza paesaggio e corpo umano solo quando siamo artificialmente plasmati e imbellettati»: *c'était à trouver*, come dicono i francesi. E il tutto espresso in un tedesco dal quale vien voglia di rifugiarsi a grandi balzi in una lingua straniera. L'ampollosità che questa scuola si è creata e a petto della quale marinismo, eufuismo e gongorismo appaiono varianti casarecce d'un linguaggio popolaresco, trova difficoltà a imporsi sul e contro il tedesco. Ma lo sforzo vale evidentemente la pena. Perché chi leggerebbe altrimenti simili libri se, al posto dell'«appetito vitale dell'esistenza corporea, l'eros», trovasse, per esempio, soltanto l'amore; e al posto di una «visione dell'iniziale», per esempio, uno sguardo alle origini; e se di fronte a frasi come «prenatura algabalica» oppure «sguardi spirituali devastatori del

mondo del paria percosso e avvolto dal vento del potere» non riuscisse a figurarsi un bel niente? Il recensore può farlo (e gli pare di aver capito che in questo caso si tratta d'una raccomandazione della schiavitù dal punto di vista cosmetico), e appunto per questo trova che non valga la pena di leggere simili libri. È abbastanza evidente che a un autore siffatto, tutto preso da altre sottigliezze, ovvero dal dover far del formato una «plasmazione», dell'utile la «proficuità», della debolezza una «debilitaggine», e poi però anche dell'umana saggezza un «saper dell'uomo», non avanza molto tempo per occuparsi di Baudelaire. Si rifà con le digressioni. Una constatazione, per esempio, come «l'avanzare dello spirito democratico-liberale procede per mano con l'avanzare della peste della lussuria» il lettore non la troverà tanto facilmente altrove. A meno che non abbia il pamphlet di Baudelaire contro il Belgio sotto mano e s'imbatta nella sconvolgente frase conclusiva del poeta, che in quei mesi non poteva più nutrire dubbi sulla natura del suo male: «Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, comme la vérole dans le os, nous sommes démocratisés et syphilitisés». Su un autore che sfrutta questo grido per richiamare la pubblica attenzione sulla sua squallida opinione personale non occorre fornire ulteriore informazione. Per la scuola che l'ha allevato è suonata l'ultima ora.

Breve storia della fotografia

Le brume che avvolgono i primordi della fotografia non sono fitte quanto «quelle che gravano sopra gli inizi della stampa; più facilmente individuabile che per quest'ultima è forse il fatto che l'ora dell'invenzione era giunta e che ciò era sentito da parecchi; indipendentemente l'uno dall'altro, numerosi uomini perseguivano lo stesso fine: fissare quelle immagini della camera oscura, che al più tardi erano note fin dall'epoca di Leonardo. Quando, dopo sforzi durati all'incirca cinque anni, Niépce e Daguerre riuscirono contemporaneamente nelle loro ricerche, lo stato, favorito da certe difficoltà legali inerenti ai brevetti, in cui gli inventori erano venuti a imbattersi, prese in mano la cosa e la rese pubblica, previo indennizzo. Così si delinearono le condizioni per uno sviluppo costante e rapido che per parecchio tempo escluse la possibilità di fermarsi a guardare indietro. Si spiega in questo modo come per decenni nessuno abbia preso in considerazione i problemi storici o, se si vuole, filosofici, che l'ascesa e la decadenza della fotografia ponevano. E il fatto che oggi si delinei una consapevolezza di essi ha una ragione precisa. La letteratura più recente rileva il fatto, vistoso, che il periodo di fioritura della fotografia - l'attività di Hill e di Cameron, di Hugo e di Nadar - coincide col suo primo decennio. È questo però anche il decennio che precede la sua industrializzazione. Non che già a quell'epoca fossero mancati gli imbonitori e i ciarlatani che si erano impadroniti della nuova tecnica a scopi mercantili; anzi ciò avvenne su larga scala. Ma questo fenomeno era più vicino alle arti delle fiere annuali, in cui tuttora la fotografia è a casa sua, che non all'industria. L'industria s'impadronì del settore con le fotografie formato tessera, il cui primo produttore non a caso diventò milionario. Non sarebbe sorprendente se le tristi pratiche fotografiche, che oggi per la prima volta inducono a riconsiderare retrospettivamente quell'epoca di fioritura preindustriale, risultassero in una sotterranea connessione coi sommovimenti che travagliano l'industria capitalistica. Non per questo tuttavia è più facile utilizzare il fascino delle immagini che sono apparse nelle belle pubblicazioni recenti di vecchie fotografie¹ per penetrare realmente la loro essenza. I tentativi esistenti di analizzare teoricamente il fenomeno sono del tutto

rudimentali. E per quanto nel secolo scorso si sia molto dibattuto intorno all'argomento, in fondo questi dibattiti non si sono mai scostati dallo schema banale in base al quale un giornale sciovinista, il «Leipziger Stadtanzeiger» credeva di doversi opporre tempestivamente all'arte diabolica di origine francese. «Voler fissare immagini effimere, - vi si legge, - è non soltanto un'impresa impossibile, come è risultato da un'approfondita analisi tedesca, ma anzi, lo stesso desiderio di volerlo fare è un'offesa a Dio. L'uomo è fatto a immagine di Dio, e l'immagine di Dio non può venir fissata da nessuna macchina umana. Al massimo il divino artista, animato da una celeste ispirazione, può tentare di restituire i tratti umano-divini nell'attimo della massima devozione, obbedendo all'alto comando del suo genio, senza l'aiuto di macchina alcuna». Si esprime così in tutta la sua rozzezza il concetto filisteo dell'arte, al quale è estranea qualsiasi considerazione tecnica e che, con la comparsa provocatoria della nuova tecnica, sente approssimarsi la sua fine. Ciononostante, è proprio con questo concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte che i teorici della fotografia hanno cercato per quasi cento anni di fare i conti, naturalmente senza pervenire al minimo risultato. Poiché non facevano null'altro che tentare di accreditare l'attività del fotografo davanti a quel seggio di giudice che il fotografo stava rovesciando. Un'aria completamente diversa si respira nella relazione tenuta dal fisico Arago il 3 luglio 1839 davanti alla Camera dei deputati in favore dell'invenzione di Daguerre. La bellezza di questo discorso deriva dalla capacità di rifarsi a tutti gli aspetti dell'attività umana. Il panorama che esso abbozza è vasto abbastanza per far risultare irrilevante il discutibile accreditamento della fotografia nei confronti della pittura che non manca neppure in questo discorso, e per suggerire la sensazione della vera portata dell'invenzione. «Quando gli inventori di un nuovo strumento - disse Arago - lo usano per osservare la natura, ciò che sperano di ricavarne è sempre una piccolezza in confronto con la serie di scoperte successive, di cui lo strumento è stato l'origine». A grandi linee, il discorso abbraccia tutto il campo della nuova tecnica, dall'astrofisica fino alla filologia: accanto all'eventualità di riuscire a fotografare i pianeti si trova l'idea di riprendere un corpus di geroglifici egiziani.

Le fotografie di Daguerre erano lastre d'argento allo iodio impresse nella camera oscura, che richiedevano di essere voltate e rivoltate in tutti i sensi per potervi riconoscere con la giusta illuminazione, un'immagine di un grigio delicato. Erano esemplari unici; nel 1839, per una lastra si pagavano 25 franchi oro. Non di rado venivano conservate in appositi astucci, come gioielli. In mano a certi pittori tuttavia si trasformavano in mezzi tecnici ausiliari. Come settantanni dopo Utrillo avrebbe dipinto le sue affascinanti vedute delle case della

banlieue parigina, non dal vero bensì servendosi delle cartoline illustrate, il noto ritrattista inglese David Octavius Hill, per il suo affresco del primo sinodo generale della Chiesa scozzese, nel 1843, utilizzò una vasta serie di ritratti fotografici. Ma questi ritratti li eseguì personalmente. Per quanto privi di qualsiasi pretesa, meri mezzi ausiliari destinati a un uso privato, sono queste lastre che hanno consegnato il suo nome alla storia, mentre la sua fama di pittore è tramontata. Certo, più che queste serie di ritratti, introducono alla nuova tecnica alcuni studi: immagini anonime di uomini, non ritratti. Teste simili esistevano da tempo nei dipinti. Quando restavano proprietà di famiglia, accadeva ogni tanto che qualcuno domandasse del modello. Ma dopo due o tre generazioni questo interesse veniva meno: i quadri, quando durano, durano soltanto in quanto testimonianza dell'arte di colui che li ha dipinti. Nel caso della fotografia invece avviene qualcosa di nuovo e di singolare: nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con un pudore così indolente, così seducente, resta qualche cosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venir messo a tacere e che inequivocabilmente esige il nome di colei che l'ha vissuta, che anche nell'effigie è ancora reale e che mai accetterà totalmente di risolversi nella sfera dell'«arte». «E io domando: in che modo la grazia di questi capelli | e di questo sguardo ha avvolto gli esseri di un tempo: | come baciava questa bocca, verso la quale | immemore, il desiderio, come un fumo senza fiamma, sale attorcigliato». Oppure si contempla l'immagine di Dauthendey, il fotografo, il padre del poeta, risalente all'epoca del matrimonio con una donna che egli un giorno, poco dopo la nascita del loro sesto figlio, trovò nella camera da letto della sua casa di Mosca con le vene dei polsi tagliate. La donna sta lì, accanto a lui, e lui ha l'aria di sostenerla; ma lo sguardo di lei lo oltrepassa, risucchiato da una lontananza colma di sciagure. Se si indugia abbastanza a lungo su una simile fotografia, si capisce come anche qui gli estremi si tocchino: una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo. La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente

dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui «si allunga il passo». La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio istintivo. Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare - tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica. Così, con le sue straordinarie fotografie di piante, Blossfeldt² ha reperito in certi steli nervati le forme di certe colonne arcaiche, nella forma di certe felci il bastone pastorale, nella gemma del castagno e dell'acero (ingrandita dieci volte) certi alberi totemici, nel cardo dei lanaioli la crociera gotica. Per questa ragione non erano molto lontani dal vero i modelli di Hill quando consideravano «il fenomeno della fotografia una grande e misteriosa esperienza», per quanto questa grande esperienza potesse per loro consistere semplicemente nella consapevolezza di «stare di fronte a un apparecchio capace di produrre, in brevissimo tempo del mondo circostante visibile, un'immagine vivente e veritiera quanto la natura». Di Hill è stato detto che usava la macchina fotografica conservando un discreto riserbo. Ma i suoi modelli non sono meno riservati; essi conservano una certa timidezza di fronte all'apparecchio e il precetto di un più tardo fotografo dell'epoca della massima fioritura: «Non guardare mai dentro l'obiettivo», potrebbe discendere dal loro comportamento. Ma con ciò non s'intendeva quel «loro guardano *te*», riferito ad animali, uomini o bambini che così subdolamente coinvolge il compratore e a cui non c'è nulla di meglio da contrapporre che il modo con cui il vecchio Dauthendey parla della dagherrotipia: «Dapprima non ci si fidava - così racconta - a guardare a lungo le immagini che egli produceva. Si era intimiditi dalla nitidità di quei personaggi e si credeva che le piccole, minuscole facce delle persone che stavano nell'immagine potessero vedere l'osservatore, tanto stupefacente era per tutti l'inconsueta chiarezza e l'inconsueta somiglianza alla natura delle primi immagini di Daguerre».

Quelle persone, le prime a venir riprodotte entravano del tutto vergini, o, per meglio dire, anonime nel campo di visuale della fotografia. I giornali erano ancora oggetti di lusso, che di rado

qualcuno comperava, ma si leggevano piuttosto nei caffè; il procedimento fotografico non era ancora diventato un loro strumento, pochissimi uomini vedevano stampato il loro nome. Il volto umano era circondato da un silenzio dentro cui lo sguardo riposava. In breve, le grandi possibilità di quella ritrattistica derivano dal fatto che non c'è ancora stato il contatto tra l'attualità e la fotografia. Molte lastre di Hill sono state eseguite nel cimitero di Greyfriars, a Edimburgo - e nulla è più significativo per questi primordi della fotografia, a non dire di come i modelli in quel luogo si sentissero a casa loro. E difatti, stando a una fotografia eseguita dallo stesso Hill, quel cimitero è veramente come un interno, uno spazio remoto, cintato, in cui, appoggiate a muri intonacati, spuntano dal terreno erboso pietre tombali che, svuotate come camini nel loro interno mostrano iscrizioni al posto delle fiamme. Sennonché questa sede non avrebbe mai potuto ottenere un simile effetto se la sua scelta non fosse stata motivata da ragioni tecniche. La scarsa sensibilità alla luce delle prime lastre imponeva una lunga esposizione all'aperto. Quest'ultima consigliava a sua volta di disporre il modello nel massimo isolamento possibile, in un luogo in cui nulla potesse turbare una tranquilla concentrazione. «La sintesi dell'espressione ottenuta mediante la lunga immobilità del modello - dice Orlik a proposito delle prime fotografie - è la ragione principale del fatto che queste lastre, di una sobrietà pari a quella di ritratti ben disegnati o ben dipinti, esercitano sull'osservatore un effetto più penetrante e più duraturo delle fotografie più recenti». Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine, il che è in netto contrasto con l'istantanea, la quale corrisponde a quel diverso mondo in cui, come ha acutamente notato Kracauer, da quella frazione di secondo in cui dura l'esposizione dipenderà «se uno sportivo potrà diventare tanto famoso da venir ripreso dai fotografi, per incarico dei settimanali illustrati». Tutto, in quelle lontane fotografie, era predisposto perché durasse; non soltanto quei gruppi incomparabili in cui le persone si raccoglievano - e la cui scomparsa è stata certamente uno dei sintomi più puntuali di ciò che è avvenuto nella società nella seconda metà del secolo -, ma perfino le pieghe di un vestito, in quelle immagini, tengono a lungo. Si guardi anche soltanto l'abito di Schelling, pare fatto per passare tranquillamente nell'immortalità; le forme che esso assume, plasmate su colui che l'indossa, non sono da meno delle rughe del suo volto. In breve, tutto sembra dimostrare che aveva ragione Bernhard von Brentano quando affacciava l'ipotesi «che un fotografo del 1850 fosse veramente all'altezza del suo strumento» - per la prima e, chissà per quanto tempo ancora, per l'ultima volta.

Del resto, per rendersi conto fino in fondo dell'enorme influenza della dagherrotipia nell'epoca della sua scoperta, occorre tener presente che allora la pittura all'aperto aveva cominciato ad aprire ai pittori più progrediti prospettive completamente nuove. Consapevole che proprio in questo settore la fotografia avrebbe dovuto raccogliere il testimone dalla pittura, anche Arago, riconsiderando storicamente i primi tentativi di Giambattista della Porta, dice espressamente: «Per quanto riguarda l'effetto dipendente dall'imperfetta trasparenza della nostra atmosfera (e definito con l'impropria espressione di 'prospettiva aerea'), neppure i pittori più consumati sperano che la camera oscura [e intende dire il copiare le immagini che in essa appaiono] possa essere loro d'aiuto a renderlo con precisione». Nel momento in cui Daguerre era riuscito a fissare le immagini nella camera oscura, i pittori erano stati congelati, a questo punto, dal tecnico. Ma la vera vittima della fotografia non fu la pittura di paesaggio, bensì il ritratto miniato. Le cose si sviluppano con una tale rapidità che già verso il 1840 moltissimi tra gli innumerevoli pittori di miniature diventano fotografi professionisti, dapprima a tempo perso, poi in modo esclusivo. Si giovavano delle esperienze derivanti dal loro mestiere precedente, e l'alto livello delle loro realizzazioni fotografiche è dovuto non alla loro preparazione artistica bensì alla loro perizia artigianale. Questa generazione di transizione scomparve molto lentamente; sembrerebbe addirittura che una sorta di biblica benedizione si fosse posata su quei primi fotografi: quasi tutti i vari Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard raggiunsero i novant'anni, talora i cento. Ma alla fine entrò a far parte del ceto dei fotografi professionisti un numero sempre crescente di affaristi provenienti da ogni dove, e quando più tardi il ritocco del negativo, con cui il cattivo pittore si vendicava sulla fotografia, diventò una pratica corrente, si produsse una repentina decadenza del gusto. Era l'epoca in cui cominciavano a riempirsi gli album fotografici. Si trovavano preferibilmente nei punti più gelidi delle abitazioni, sulle consolle e sui tavolini dei salotti: rilegature di cuoio con orrendi ornamenti in metallo, i fogli con un bordo d'oro largo un dito, su cui si esibivano personaggi buffamente drappeggiati o inguanati - lo zio Giuseppe e la zia Peppa, la Giuseppina quand'era piccola, il papà quando faceva il primo semestre universitario - e finalmente, a compir l'opera, noi in carne ed ossa: travestiti da tirolesi, intenti a vociare *jodel*, ad agitare il cappello verso ghiacciai dipinti, oppure vestiti alla marinara, la gamba destra rigida, l'altra rilassata e incrociata alla prima, appoggiati come si deve a una lucente colonnina. L'armamentario di simili ritratti, coi loro piedistalli, le loro balaustre, i loro tavolini ovali, ricorda ancora l'epoca in cui, in seguito alla lunga durata dell'esposizione, era necessario fornire ai modelli un appoggio perché potessero rimanere

fermi. Se all'inizio ci si era accontentati di «reggitesta» e di «appoggiagginocchi», ben presto si fece ricorso a ulteriori accessori, quelli che si vedevano nei dipinti famosi e che perciò dovevano essere «artistici». Dapprima, la colonna o il panneggio. Ben presto, già negli anni sessanta, persone di gusto più evoluto si sarebbero ribellate contro queste cianfrusaglie. In un giornale specializzato inglese dell'epoca si dice: «Nei dipinti la colonna ha un'apparenza di plausibilità, ma il modo in cui viene utilizzata nella fotografia è assurdo, visto che abitualmente poggia su un tappeto. Ora, chiunque sarà persuaso che colonne di marmo o di pietra non possono venir erette con un tappeto come fondamento». Nello stesso periodo sono nati questi studi pieni di drappaggi e di palme, di arazzi e di cavalletti, così ambigualmente oscillanti tra l'esecuzione capitale e la messinscena, tra la camera di tortura e il salone del trono, di cui si trova una testimonianza conturbante in una delle prime fotografie di Kafka. In un vestitino infantile, stretto, in qualche modo umiliante, sovraccarico di ornamenti, il ragazzo, di circa sei anni, sta in una specie di paesaggio da giardino d'inverno. Ventagli di palme irrigiditi sullo sfondo. E quasi che ancora occorresse rendere più ridondanti e soffocanti questi tropici di carta, il modello regge un copricapo smisurato, dalla tesa ampia, alla spagnola. E certamente scomparirebbe dentro tutta questa messinscena se gli occhi, infinitamente tristi, non dominassero questo paesaggio, predisposto per loro.

Nella sua sconfinata tristezza, questa immagine è un pendant delle prime fotografie, nelle quali gli uomini non guardavano ancora il mondo da tanto isolamento, così smarriti, come il ragazzino. Erano circondati da un'aura, da un medium, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza. E anche qui si scopre immediatamente l'equivalente tecnico; esso consiste nell'assoluta continuità tra la luce più chiara e l'ombra più fonda. E anche in ciò trova del resto conferma la legge secondo cui le conquiste più recenti si prefigurano nella tecnica trascorsa: nel corso della sua decadenza la vecchia ritrattistica aveva conosciuto una fioritura unica dell'arte della mezzatinta. È vero che il procedimento della mezzatinta costituiva una tecnica riproduttiva che soltanto più tardi si fuse a quello della nuova tecnica fotografica. Come nei ritratti a mezzatinta, nelle fotografie di Hill la luce esce faticosamente dal buio: Orlik parla di un «trattamento unitario della luce», determinato dalla durata dell'esposizione e che conferisce «la loro grandezza a quelle antiche lastre». Tra i contemporanei dell'invenzione, già Delaroche nota l'impressione unitaria, «mai prima raggiunta, deliziosa, che non turba in nulla la quiete dei volumi». Questo a proposito del condizionamento tecnico di questo fenomeno auratico. Specie certe

fotografie di gruppo conservano un alato senso di comunità, che compare per breve tempo sulla lastra prima di scomparire nella «fotografia originale». Si tratta di quella bella e significativa aureola, che a volte viene delimitata dalla forma, ormai passata di moda, dell'ovale. Perciò insistere sulla «perfezione artistica» o sul «buon gusto» significa fraintendere questi incunaboli della fotografia. Quelle immagini sono nate in ambienti in cui, per il cliente, la persona del fotografo incarnava un tecnico di recentissima scuola, e per il fotografo, d'altra parte, il cliente era un appartenente a una classe in ascesa, avvolto da un'aura che si annidava fin dentro le pieghe della sua giacchetta o della *lavallière*. Perché quell'aura non è il mero risultato di una macchina fotografica elementare. Piuttosto, in quei primordi, l'oggetto e la tecnica hanno una corrispondenza nettissima, netta quanto la separazione che interviene nel successivo periodo di decadenza. Ben presto infatti un'ottica più progredita ebbe a disposizione strumenti capaci di venire a capo completamente del buio e di registrare le apparizioni con la stessa pregnanza di uno specchio. Tuttavia, negli anni successivi al 1880, i fotografi considerarono loro compito ripristinare artificiosamente quell'aura che mediante l'eliminazione del buio, grazie all'utilizzazione di obiettivi più precisi, veniva eliminata nell'immagine così come, nella realtà, veniva eliminata attraverso la sempre maggior decadenza della borghesia imperialista; videro il loro compito, dunque, nel ripristino dell'aura, ottenuto mediante tutti gli artifici del ritocco e in particolare mediante la cosiddetta spugnatura. Così, specialmente nello stile liberty, venne di moda un tono crepuscolare, solcato da riflessi artificiali; nonostante la penombra, tuttavia, andava delineandosi sempre più chiaramente una posa, la cui rigidità tradiva l'impotenza di quella generazione nei confronti del progresso tecnico.

Eppure l'elemento decisivo per la fotografia resta sempre il rapporto del fotografo con la sua tecnica. Camille Recht lo ha caratterizzato con una bella immagine. «Il violinista - egli dice - deve prima di tutto formare il suono, cercarlo, trovarlo fulmineamente; il pianista preme il tasto: la nota risuona. Il pittore, come il fotografo, ha lo strumento a sua disposizione. Il disegno e il colore del pittore corrispondono alla formazione della nota del suono del violino; il fotografo, come il pianista, dispone in più di un congegno meccanico che è sottoposto a leggi limitative, leggi che per il violinista esercitano una costrizione molto più ridotta. Nessun Paderewski potrà mai vedersi riconosciuto il merito di diffondere un incanto quasi magico, un merito invece riconosciuto a Paganini, che quell'incanto sapeva diffondere». Esiste tuttavia, per attenerci a questa immagine, un Busoni della fotografia: Atget. Entrambi sono stati dei virtuosi, ma anche dei precursori. Comune a entrambi è l'incomparabile capacità di

abbandonarsi alla cosa, una capacità legata a una estrema precisione. Perfino dei loro tratti c'è qualcosa di comune. Atget era un attore che, disgustato dai maneggi inerenti al suo mestiere, si tolse la maschera e poi si diede a struccare anche la realtà. Viveva a Parigi, povero e sconosciuto, vendeva le sue fotografie ad amatori che certo erano poco meno eccentrici di lui; è morto da poco lasciando un'opera che comprende più di quattromila fotografie. Berenice Abbot, di New York, le ha raccolte e ne ha pubblicato una scelta in un bel volume curato da Camille Recht³. Il pubblico contemporaneo «non sapeva nulla di quell'uomo che si trascinava in giro per gli studi fotografici insieme con le sue opere, che le dava via per pochi centesimi, spesso anzi per lo stesso prezzo di quelle cartoline illustrate che verso il 1900 diffondevano immagini abbellite di città, immerse nella notte azzurra, con la luna ritoccata. Aveva raggiunto il polo di un magistero estremo; ma nell'aspra grandezza di un maestro che vive nell'ombra ha ommesso di piantarvi la sua bandiera. È così possibile che molti si illudano di aver scoperto un polo che Atget aveva già visitato prima di loro». In effetti, le fotografie parigine di Atget precorrono la fotografia surrealista; avanguardia di quell'unica colonna veramente cospicua che il surrealismo è riuscito a mettere in marcia. Atget è stato il primo a disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso. Egli ripulisce questa atmosfera, anzi la disinfecta: introduce quella liberazione dell'oggetto dalla sua aura che costituisce il merito indiscutibile della più recente scuola fotografica. Quando «Bifur» o «Variété», riviste di avanguardia, mostrano, benché con didascalie che dicono «Westminster», «Lille», «Anversa» oppure «Breslavia», soltanto particolari di città, ora un pezzo di balaustrata, ora la cima di un albero spoglio, i cui rami intrecciati coprono un fanale di strada, ora un muro divisorio o un candelabro insieme con una cintura di salvataggio su cui è scritto il nome della città, presentano semplicemente versioni accentuatamente letterarie di motivi scoperti da Atget. Egli perseguiva gli elementi dimessi, spariti, svaniti, e così le sue immagini si rivoltano contro il suono esotico, pomposo, romantico dei nomi delle città; esse risucchiano l'aura dalla realtà, come l'acqua pompata da una nave che affonda. Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino della loro apparizione - tutto ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo. Ora, il bisogno di «avvicinare» le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intenso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa

valere sempre più incontestabilmente il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima, nell'immagine o meglio nella riproduzione. Ed è altrettanto incontestabile che la riproduzione, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dalle attualità, si distingue dal quadro. In quest'ultimo l'irripetibilità e la durata sono intimamente intrecciate quanto, in quelle, la fugacità e la ripetibilità. Il fatto di spogliare l'oggetto della sua guaina, la distruzione dell'aura, è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie, è così cresciuta che essa riesce a reperire questa uguaglianza anche nell'irripetibile. Atget ha quasi sempre trascurato «le grandi vedute e i cosiddetti simboli rivelatori»; non ha trascurato però una lunga fila di forme per stivali oppure i cortili di Parigi dove dalla mattina alla sera sono allineate le carrette; non ha trascurato le tavole ancora apparecchiate dopo il pasto, le stoviglie non ancora rigovernate, stoviglie che esistono a centinaia di migliaia contemporaneamente; non ha trascurato il bordello della rue ... n. 5, dove il cinque, ripetuto in quattro punti diversi della facciata, appare gigantesco. Ma curiosamente quasi tutte queste immagini sono vuote. Vuota la Porte d'Arcueil, vuoti gli scaloni d'onore, vuoti i cortili, vuote le terrazze dei caffè, vuota, come si conviene, la place du Terre. Tutti questi luoghi non sono solitari, bensì privi di animazione; in queste immagini la città è deserta come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi. Sono queste le opere in cui prefigura quella provvidenziale estraniamento tra il mondo circostante e l'uomo, che sarà il risultato della fotografia surrealistica. Essa libera il campo per l'occhio politicamente educato, un campo in cui tutte le intimità scompaiono a favore del rischiaramento del particolare.

È evidente che questo nuovo sguardo avrà ben poco da tirar fuori dall'ambito a cui di solito si faceva ricorso con la massima disinvoltura: quello della ritrattistica a pagamento, di tipo ufficiale, ormai svalutata. D'altra parte la rinuncia all'uomo per la fotografia è tra tutte la più irrealizzabile. A chi non lo sapeva ancora i migliori film russi hanno insegnato che anche l'ambiente e il paesaggio si dischiudono soltanto a quei fotografi che sanno coglierli nell'apparenza anonima che assumono nel volto umano. Tuttavia questa possibilità è estremamente condizionata da ciò che viene ripreso. Quella generazione che non mirava a raggiungere i posteri mediante la fotografia, anzi preferiva ritirarsi con una certa timidezza, al cospetto di simili fenomeni, nel proprio ambiente di vita - come Schopenhauer sprofondato nella poltrona, nella fotografia di Francoforte, eseguita verso il 1850 - e che proprio per questo riuscì a portare sulla lastra questo ambiente di vita: questa generazione non trasmise in eredità le sue virtù. Per la prima volta, dopo decenni, soltanto i lungometraggi a soggetto dei russi fornirono l'occasione di

far comparire davanti alla cinepresa uomini che non avrebbero saputo che farsene della loro fotografia. E istantaneamente il volto umano ricomparve sulla lastra con un significato nuovo, enorme. Ma non si tratta più di ritratti. Di che cosa si trattava? È il grande merito di un fotografo tedesco, quello di aver risposto a questa domanda. August Sander⁴ ha raccolto una serie di teste che non ha nulla da invidiare alla poderosa galleria di fisionomie di un Ejzenstejn o di un Pudovkin, e lo ha fatto da un punto di vista scientifico. «La sua opera complessiva si articola in sette gruppi che corrispondono all'ordinamento attuale della società; essa verrà pubblicata in circa quarantacinque cartelle contenenti dodici fotografie ciascuna». Finora ne è stata pubblicata una scelta di sedici riproduzioni che offrono alla riflessione un materiale inesauribile. «Sander parte dal contadino, dall'uomo legato alla terra, conduce l'osservatore attraverso tutti i ceti e attraverso tutte le professioni fino ai rappresentanti della cultura più alta e giù, fino all'idiota». L'autore ha affrontato questo compito enorme non da studioso, senza il consiglio di teorici delle razze o di sociologi, bensì, come dice l'editore, «sulla base dell'osservazione immediata». Questa osservazione è stata certamente molto libera da presupposti, anzi audace e delicata insieme, delicata nel senso della massima goethiana: «Esiste un'empiria delicata, che si identifica intimamente con l'oggetto e che così diventa vera e propria teoria». È nell'ordine delle cose che un osservatore come Döblin abbia notato precisamente i momenti scientifici di quest'opera e abbia osservato: «Come esiste un'anatomia comparata, in base alla quale soltanto si può giungere a una concezione della natura e della storia degli organi, così questo fotografo pratica una fotografia comparata e raggiunge in questo modo un punto di vista scientifico che è superiore a quello dei fotografi del particolare». Sarebbe un grave danno se la situazione economica impedisse l'ulteriore pubblicazione di questo straordinario corpus. A parte queste considerazioni di principio, si può rivolgere all'editore un altro incoraggiamento, più preciso. Da un momento all'altro, opere come quelle di Sander potrebbero assumere un'imprevista attualità. I mutamenti di potere, come quelli che da noi ormai s'impongono, trasformano di solito in una necessità vitale l'elaborazione e il raffinamento dell'appercezione fisiognomica. Che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere donde veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo. L'opera di Sander è più di una raccolta di fotografie: è un atlante su cui esercitarsi.

«Nella nostra epoca non esiste nessuna opera d'arte che venga osservata con tanta attenzione quanto la propria fotografia, oppure la fotografia dei parenti prossimi e degli amici, dell'amata», ha scritto

Lichtwark già nel 1907, spostando così l'analisi dall'ambito delle distinzioni estetiche a quello delle funzioni sociali. Soltanto con un simile punto di partenza l'analisi può andare avanti. È infatti significativo che il dibattito si sia maggiormente irrigidito quando concerneva l'estetica della «fotografia in quanto arte» e quando ometteva per esempio di gettare anche solo un'occhiata al fenomeno sociale, ben ovvio, dell'«arte in quanto fotografia». Eppure l'effetto della riproduzione fotografica delle opere d'arte riveste per la funzione dell'arte un'importanza molto maggiore dell'elaborazione più o meno artistica di una fotografia, per la quale l'esperienza vissuta diventa una sorta di «bottino dell'apparecchio». Il dilettante che torna a casa con un gran numero di fotografie artistiche originali non è molto più rallegante del cacciatore che torna dalla battuta con un'enorme quantità di selvaggina, che soltanto il mercante potrà utilizzare. E sembra veramente imminente il giorno in cui ci saranno più giornali illustrati che non negozi di selvaggina e di volatili. Questo a proposito della «mania dello scatto». Eppure tutti gli accenti si spostano se, invece di considerare la fotografia in quanto arte, si considera l'arte in quanto fotografia. Chiunque avrà avuto modo di osservare quanto più facile sia cogliere un quadro, e più ancora una scultura o addirittura un'architettura, mediante la fotografia che non nella realtà. La tentazione di attribuire la ragione di questo fenomeno semplicemente a una decadenza della sensibilità artistica, a una decadenza dei nostri contemporanei, è troppo ovvia. Una simile interpretazione è contestata dalla constatazione di quanto, pressappoco contemporaneamente all'elaborazione delle tecniche riproduttive, si sia trasformata l'appercezione delle grandi opere. Esse non possono più venir considerate realizzazioni di singoli; sono diventate formazioni collettive, e ciò in una misura tale che la possibilità di assimilarle è addirittura legata alla possibilità di ridurne le dimensioni. In ultima analisi, i metodi di riproduzione meccanica costituiscono una tecnica della riduzione e sono d'aiuto all'uomo nel suo tentativo di dominare opere di cui, senza di essa, non sarebbe più possibile fruire.

Se c'è qualcosa di utile per caratterizzare le attuali relazioni tra l'arte e la fotografia, questo qualcosa è la tensione, non ancora scaricata, che si è stabilita tra esse attraverso la fotografia delle opere d'arte. Molti di coloro che oggi determinano come fotografi la fisionomia di questa tecnica hanno cominciato dalla pittura. Hanno voltato le spalle alla pittura dopo aver tentato inutilmente di ottenere un legame vivente e preciso tra i suoi mezzi espressivi e la vita odierna. Quanto più era vivo in loro il senso per i segni del tempo, tanto più problematico doveva diventare per loro, poco a poco, il loro punto di partenza. Perché ancora una volta, come ottant'anni fa, la

fotografia ha raccolto l'eredità della pittura. «Le possibilità creative del nuovo - dice Moholy-Nagy - si rivelano in genere lentamente attraverso quelle forme vecchie, quei vecchi strumenti e settori espressivi che in fondo, attraverso la comparsa del nuovo, sono già liquidati ma che, sotto la pressione della novità incombente, si abbandonano a un'euforica fioritura. Così, per esempio, la pittura futuristica (statica) propose la problematica ben precisa e autodistruttiva della simultaneità del movimento, la rappresentazione dell'attimo; e ciò in un periodo in cui il cinema era già noto, ma non ancora capito... Allo stesso titolo, anche se con precauzione, oggi, alcuni tra i pittori che lavorano coi mezzi della rappresentazione oggettiva (i neoclassici e i veristi) si possono considerare precursori di un nuovo modo rappresentativo e ottico di formare, che ben presto si servirà soltanto di mezzi tecnici meccanici». E Tristan Tzara, nel 1922: «Quando tutto ciò che si definiva arte si rivelò bolso, il fotografo accese la sua lampada da mille candele e a poco a poco la carta sensibile alla luce assorbì le parti oscure di alcuni oggetti d'uso. Il fotografo aveva scoperto la portata di un balenio delicato, impalpabile, più importante di tutte le costellazioni che ci vengono proposte come pascolo per i nostri occhi». I fotografi che sono arrivati alla fotografia dalle arti figurative non per considerazioni opportunistiche e non per caso, oggi costituiscono l'avanguardia tra i loro colleghi, perché attraverso il loro sviluppo sono in certo modo al riparo dal maggior pericolo della fotografia odierna, la tendenza all'arte industrializzata». La fotografia come arte - dice Sasha Stone - è un campo molto pericoloso».

Una volta che la fotografia si è emancipata dalle connessioni con gli interessi fisiognomici, politici, scientifici, quali si danno in un Sander, in una Germaine Krull, in un Blossfeldt, diventa «creativa». L'obiettivo mira alla «veduta globale»; entra in scena il tipo del fotografo mestierante. «Lo spirito, superando la meccanica, ne traduce i risultati esatti in analogie della vita». Quanto più la crisi dell'attuale ordinamento sociale dilaga, e quanto più i suoi singoli momenti si oppongono rigidamente secondo una morta contraddittorietà, tanto più la creatività - che nella sua sostanza più profonda è una variante, figlia della contraddizione e dell'imitazione - diventa un feticcio, la cui fisionomia vive soltanto in virtù dei cambiamenti dell'illuminazione, determinato dalla moda. La creatività della fotografia è la sua abdicazione alla moda. «Il mondo è bello»: questo è il suo motto. Questo motto smaschera l'atteggiamento di una fotografia che è capace di montare dentro la totalità del cosmo un qualunque barattolo di conserve, ma che non è in grado di afferrare nessuno dei contesti umani in cui essa si presenta e che così, anche quando affronta i soggetti più gratuiti, è più una prefigurazione della loro vendibilità

che della loro conoscenza. Ma poiché il vero volto di questa creatività fotografica è la pubblicità o l'associazione, la legittima risposta ad essa è lo smascheramento o la costruzione. Poiché la situazione, dice Brecht, «si complica per il fatto che meno che mai una semplice 'restituzione della realtà' dice qualche cosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o Aeg non dice quasi nulla in merito a queste istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale. La reificazione delle relazioni umane, e quindi per esempio la fabbrica, non rimanda più indietro le relazioni stesse. Si tratta dunque effettivamente di 'costruire qualche cosa', qualcosa di artificioso, di predisposto». Il fatto di aver formato alcuni precursori di una simile costruzione fotografica è merito dei surrealisti. Una tappa ulteriore in questo confronto tra la fotografia creativa e la fotografia costruttiva è costituita dal cinema russo. Non si esagera dicendo: le grandi realizzazioni dei suoi registi erano possibili soltanto in un paese in cui la fotografia non tendeva alla grazia e alla suggestione bensì all'esperienza e all'addottrinamento. In questo senso, e soltanto in questo, è ancora possibile capire il significato del solenne saluto con cui, nel 1855, il rozzo «pittore di idee» Antoine Wierz accolse la fotografia. «Qualche anno fa ci è stata elargita la gloria della nostra epoca, una macchina che costituisce ogni giorno lo stupore dei nostri pensieri e il terrore dei nostri occhi. Prima che sia passato un secolo questa macchina sarà il pennello, la tavolozza, i colori, l'abilità, l'esperienza, la pazienza, la lestezza, la gravidanza, la tinteggiatura, la velatura, il modello, il compimento, l'estratto della pittura ... Non si creda che la dagherrotipia uccida l'arte ... Quando la dagherrotipia, questa figlia di giganti, sarà cresciuta, quando tutta la sua arte e la sua forza si saranno sviluppare, allora il genio l'afferrerà per la nuca, con la mano, e griderà forte: Vieni qui! Tu ora mi appartieni! Lavoreremo insieme». Quanto più sobrie, anzi pessimistiche, le parole con cui, due anni dopo, nel suo *Salon de 1859*, Baudelaire annuncia la nuova tecnica ai suoi lettori. Come quelle citate sopra è difficile leggerle oggi senza spostarne leggermente l'accento. Ma poiché sono il contraltare di quelle, hanno conservato un loro legittimo senso, il senso di un deciso rifiuto di tutte le usurpazioni ad opera della fotografia artistica. «In questi tristi giorni si è fatta avanti una nuova industria che ha contribuito non poco a rafforzare nella sua fede la piatta stupidità... secondo cui l'arte non è né può essere che una precisa restituzione della natura ... Un Dio vendicativo ha esaudito la voce di questa massa. Daguerre è diventato il suo messia». E: «Se alla fotografia si permetterà di integrare l'arte in alcune delle sue funzioni, quest'ultima verrà ben presto soppiantata e rovinata da essa, grazie alla sua naturale alleanza con la moltitudine. Essa deve perciò tornare al suo compito genuino, che consiste nell'essere l'ancella delle scienze e delle

arti».

Una cosa però non è stata osservata da entrambi - da Wiertz e da Baudelaire -, e cioè le indicazioni implicite nell'autenticità della fotografia. Non sempre sarà possibile eluderle con un reportage i cui cliché comportano semplicemente che vengano associate per l'osservatore con indicazioni linguistiche. La macchina fotografica diventa sempre più piccola e sempre più capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, il cui effetto di shock blocca nell'osservatore il meccanismo dell'associazione. A questo punto deve intervenire la didascalìa, che include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa. Non a caso certe lastre di Atget sono state comparate alle fotografie del luogo di un delitto. Ma non è forse vero che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto? che ogni passante è un delinquente? E il fotografo - successore degli auguri e degli auspici -, con le sue immagini, non è forse chiamato a rivelare la colpa e indicare il colpevole? «Non colui che ignora l'alfabeto, bensì colui che ignora la fotografia, - è stato detto, - sarà l'analfabeta del futuro». Ma un fotografo che non sa leggere le proprie immagini non è forse meno di un analfabeta? La didascalìa non diventerà per caso uno degli elementi essenziali dell'immagine fotografica? Sono queste le domande attraverso cui lo scarto di novant'anni, che separa i fotografi attuali dalla dagherrotipia, si scarica delle sue tensioni storiche. È nel riverbero di questa scintilla che le prime fotografie riemergono, così belle e intangibili, dal buio che avvolge l'età dei nostri avi.

La scomparsa di Ercolano e Pompei

Avete mai sentito parlare del Minotauro? Questi era il terribile mostro che, a Tebe¹, risiedeva in un labirinto in cui ogni anno era introdotta una fanciulla offertagli in sacrificio che dopo essersi smarrita nel dedalo dei corridoi con le loro centinaia di deviazioni e incroci alla fine veniva divorata dal mostro; finché, un giorno, Teseo ricevette dalla figlia del re di Tebe un gomitolino di filo, che egli fissò solidamente all'ingresso, in modo da esser sicuro di ritrovare la strada, e poté così abbattere il Minotauro. La figlia del re di Tebe si chiamava Arianna. Ebbene, proprio di questo filo di Arianna ci sarebbe bisogno quando si entra nella Pompei di oggi. È il più grande labirinto, il più grande dedalo della terra. A perdita d'occhio, non si scorgono che mura e cielo. Doveva essere complicato districarvisi già milleottocento anni fa, molto prima che la città venisse sepolta dalla lava. L'antica Pompei, infatti, come ad esempio l'odierna Karlsruhe, era composta di un reticolo di strade perfettamente squadrate ad angolo retto; oggi, tuttavia, i punti di riferimento dell'epoca, i negozi, le insegne delle locande, i templi o gli edifici più elevati sono scomparsi. Dove un tempo c'erano mura e scalini che articolavano i vari edifici, non restano ormai che pareti aperte ai quattro venti. Chissà quante volte, mentre passeggiavo con un amico di Napoli o di Capri per questa città morta e volevo mostrargli un affresco sbiadito o un pavimento a mosaico, mi è capitato di trovarmi improvvisamente solo e di dover comunicare con lui urlando, per poterci quindi ritrovare dopo qualche minuto di spavento. Non crediate che in questa città morta ci si possa muovere come in un museo di archeologia. No, nell'afa che abitualmente vi regna, nelle ampie vie assolate e uniformi in cui all'orecchio non giungono rumori e in cui l'occhio incontra soltanto tinte smorte, ben presto il visitatore si trova in preda a uno strano stato d'animo. Ha un soprassalto ogni volta che ode dei passi o che si vede comparire di fronte un altro solitario passeggiatore. E i custodi in uniforme, con le loro facce da furfanti napoletani, non rendono certo più confortevole l'atmosfera. Le case degli antichi Greci o degli antichi Romani non avevano quasi mai finestre; l'aria e la luce vi arrivavano attraverso il lucernario, che era un'apertura praticata nel tetto alla quale corrispondeva una vasca sottostante sita a piano terra e

destinata a raccogliere l'acqua piovana. I muri senza finestre, severi già di per sé, ora che hanno perso il colore rendono le strade ancora più severe. E comunque, visto di qui, oltre un muro caparbio o nel riquadro di una delle tre o quattro porte ancora esistenti a Pompei, il Vesuvio con i suoi boschi alle pendici e con le sue vigne sulla cima appare più bello e più amabile che in qualsiasi altro posto.

E in fondo, per secoli, proprio così - amabile e per nulla terribile - è apparso agli abitanti di Pompei questo vulcano che avrebbe poi distrutto la loro città. È pur vero che esisteva una tradizione antichissima secondo cui l'ingresso agli Inferi si trovava in Campania, proprio cioè nella regione di Pompei e di Ercolano. Ma dagli albori della storia non s'era mai avuta notizia di un'eruzione del Vesuvio. Per secoli il Vesuvio era rimasto tranquillo; i pastori facevano pascolare le loro greggi nel suo grigio cratere, e proprio in quella cavità il capo degli schiavi, Spartaco, si era nascosto con tutto il suo esercito. Ci furono sempre dei terremoti in Campania, ma ad essi si era abituati. D'altronde pare che per molto tempo siano stati di poco conto. La pace secolare che qui la terra sembrava aver stipulato con gli uomini - mentre gli uomini non erano in pace tra loro più di quanto non lo siano oggi - solamente nel 64 dopo Cristo è stata dunque turbata per la prima volta da un tremendo terremoto. Già in questa occasione Pompei venne in gran parte distrutta. E quando poi, sedici anni dopo, la città fu cancellata per secoli dalla faccia della terra, essa non era una città come le altre. Al momento dell'eruzione del Vesuvio, Pompei era invece nel fervore del rinnovamento e della riorganizzazione. Non succede mai, infatti, che gli uomini ricostruiscano perfettamente identica a come era prima una città distrutta; vogliono sempre trarre almeno qualche utile dalla disgrazia che è loro capitata, e perciò cercano sempre di ricostruire in forme più sicure, migliori e più belle di prima quello che è andato distrutto. Così è accaduto anche a Pompei. Essa era allora una città di provincia di media grandezza, di circa ventimila abitanti. Fin poco prima della nascita di Cristo ci vivevano completamente in disparte i Sanniti, una piccola popolazione italica, e quando poi, quasi un secolo e mezzo prima della distruzione di Pompei, i romani assoggettarono la regione, la città non ne risentì granché. Essa non fu saccheggiata, ma dovette semplicemente accogliere un certo numero di sudditi romani, con i quali i Sanniti dovettero spartire le loro terre coltivabili. E quei romani non tardarono a organizzare se stessi e la città secondo i loro usi e costumi e, immersi com'erano in un fervore di trasformazione e di ricostruzione, naturalmente essi seppero trarre profitto dal terremoto. In breve, dei vecchi Sanniti nella Pompei distrutta non rimase molto, e non mancano gli studiosi assetati di sapere che avrebbero preferito che non ci fosse stato alcun terremoto e che l'antica città sannita fosse

stata sepolta direttamente sotto la lava, in modo da potersi conservare altrettanto bene della Pompei romana. Infatti, oltre a Pompei, conosciamo anche varie altre città romane, ma non conosciamo nessuna città sannita.

Si può dire che sulla scomparsa di Pompei siamo così ben informati come se essa avesse avuto luogo ai nostri giorni. Lo dobbiamo a due lettere indirizzate allo storico romano Tacito da un testimone oculare dell'eruzione del Vesuvio. Queste lettere sono sicuramente le più famose che siano mai state scritte. Da esse apprendiamo non soltanto ciò che allora accadde, ma anche come la gente visse tali avvenimenti. Le lettere sono state scritte da Plinio il Giovane, un grande naturalista che al momento della catastrofe aveva diciotto anni e che proprio in quel momento si trovava con suo zio a Miseno, vicinissimo a Napoli. Suo zio, Plinio il Vecchio, era un comandante della flotta romana e peri nell'eruzione. Ora vi leggerò un brano tratto da una di queste lettere:

Il sole era già sorto da un'ora e la luce era ancora incerta e come smorta. Siccome le costruzioni che ci stavano intorno erano ormai malconce, anche se eravamo in un luogo scoperto - che era però angusto - c'era da temere che, qualora crollassero, esse ci portassero delle conseguenze gravi e ineluttabili. Soltanto allora ci parve opportuno di uscire dalla cittadina; ci viene dietro una folla sbalordita la quale - seguendo quella contraffazione dell'avvedutezza che è tipica dello spavento - preferisce l'opinione altrui alla propria, e con la sua enorme ressa ci incalza e ci spinge mentre ci allontaniamo. Una volta fuori dell'abitato ci fermiamo. Là diventiamo spettatori di molti fatti sbalorditivi, ci colpiscono molti particolari che incutono terrore. Così i carri che avevamo fatto venire innanzi, nonostante che la superficie fosse assolutamente livellata, sbandavano nelle più diverse direzioni e non rimanevano fermi al loro posto, neppure se venivano bloccati con pietre. Inoltre vedevamo il mare che si riassorbiva in sé stesso che sembrava quasi fatto arretrare dalle vibrazioni telluriche. Senza dubbio il litorale era avanzato e teneva prigionieri nelle sue sabbie asciutte una quantità di animali marini. Dall'altra parte una nube nera e terrificante, lacerata da vampeggianti soffi di fuoco che si esplicavano in linee sinuose e spezzate, si squarciava emettendo delle fiamme dalla forma allungata: avevano l'aspetto di fulmini ma ne erano più grandi².

Questo è quanto scrive Plinio, e fra poco aggiungerò anche degli altri elementi. Ma non dimenticate quanto vi ho detto poco fa: lui assisté al fenomeno di lontano. La nube di fuoco che egli ci descrive rimase sopra il Vesuvio; non toccò Pompei. La città non fu distrutta al modo in cui, all'inizio di questo secolo, lo fu la Martinica, che venne letteralmente divorata da una nube incandescente. Il fuoco non raggiunse Pompei. Essa non venne neppure raggiunta dalle colate laviche, che furono terribilmente devastanti nelle ultime eruzioni del

Vesuvio; la città venne semplicemente sepolta sotto una pioggia di ceneri e lapilli. Ma fu una pioggia molto strana. In un altro passo della sua lettera, Plinio dice che la nube sovrastante il vulcano appariva alla vista a volte nera, a volte grigiochiara. Gli scavi di Pompei ci hanno rivelato il motivo di tale fenomeno. Il vulcano eruttava, a fasi alterne, cenere nera ed enormi quantità di pietra pomice grigia. A Pompei si possono distinguere perfettamente i diversi strati. Ma essi hanno una particolarità, qualcosa di unico al mondo: conservano le immagini perfettamente nitide e fedeli di individui vissuti duemila anni fa. La cosa è avvenuta nel modo seguente. Mentre la pomice ha letteralmente sopraffatto i Pompeiani su cui si è riversata, per quanto essi cercassero di proteggersi con gli indumenti e i cuscini di cui si erano provvisti, la pioggia di cenere li ha asfissati. I cadaveri imputridirono fra le pietre pomice, e quando si scavò si ritrovarono soltanto scheletri. Le cose andarono diversamente negli strati di cenere. Vuoi perché la cenere proveniente dall'interno del cratere era umida, come molti hanno supposto, vuoi perché i nubifragi abbattutisi sulla città dopo l'eruzione vulcanica la umidificarono, comunque stiano le cose la cenere s'insinuò in ogni piega dei vestiti, in ogni curva degli orecchi e dappertutto fra le dita, i capelli e le labbra delle persone. Poi essa si rapprese molto prima che i cadaveri si decomponessero, e così oggi noi possediamo una serie di impronte fedeli delle persone, in diversi atteggiamenti: alcune cadute a terra in piena corsa e mentre lottavano contro la morte, altre che si erano distese pacificamente a terra attendendo lentamente la fine, ripiegando le braccia sotto la testa, come nel caso di una ragazza. Sotto la catastrofe però, grosso modo, un decimo dei ventimila abitanti di Pompei, e vediamo che molti di loro non furono in grado di preoccuparsi tempestivamente della propria incolumità a causa della preoccupazione per i propri beni. Essi si chiusero negli scantinati insieme ai propri tesori, e quando l'eruzione fu terminata si ritrovarono sepolti; non riuscirono più ad aprire le porte, e morirono di fame. Altri stramazzarono sotto il peso dei sacchi colmi di vasellame d'argento o di monili che si erano caricati in spalla. Parecchi furono quelli che, come lo zio di Plinio (del quale ora continuerò a leggervi un brano), invece di fuggire verso l'interno, in direzione delle campagne, attesero in riva al mare la prima, migliore occasione per fuggire in barca. Ma il mare, scosso dal terremoto, restò inaccessibile, e la gente in attesa venne inghiottita dalle onde:

Poco dopo, quella nube calò sulla terra e ricoperse il mare: aveva già avvolto e nascosto Capri e aveva già sottratto ai nostri sguardi il promontorio di Miseno. Allora mia madre prese a scongiurarmi, a invitarmi, a ordinarmi di fuggire in qualsiasi maniera ... Mi volto indietro: una fitta oscurità ci

incombeva alle spalle e, riversandosi sulla terra, ci veniva dietro come un torrente. «Deviamo - le dico - finché ci vediamo ancora, per evitare di essere fatti cadere sulla strada dalla calca che ci accompagna e calpestati nel buio». Avevamo fatto appena a tempo a sederci quando si fece notte, non però come quando non c'è la luna o il cielo è ricoperto da nubi, ma come a luce spenta in ambienti chiusi. Avresti potuto sentire i cupi pianti disperati delle donne, le invocazioni dei bambini, le urla degli uomini: alcuni con le grida cercavano di richiamare e di rintracciare i genitori, altri i figli, altri i coniugi rispettivi; gli uni lamentavano le loro sventure, gli altri quelle dei loro cari; taluni, per paura della morte, si auguravano la morte stessa, molti innalzavano le mani agli dèi, nella maggioranza però si formava la convinzione che ormai gli dèi non esistessero più e che quella notte sarebbe stata eterna e l'ultima del mondo. Ci furono di quelli che resero più gravosi i pericoli effettivi con notizie spaventose che erano inventate e false. Arrivavano di quelli i quali riferivano che a Miseno la tale costruzione era crollata, che la tal altra era divorata dall'incendio: non era vero, ma la gente ci credeva. Ci fu una tenue schiarita, però ci sembrava che non fosse la luce del giorno, ma un preannuncio dell'avvicinarsi del fuoco. Il fuoco c'era davvero, ma si fermò piuttosto lontano; poi di nuovo buio e di nuovo cenere, densa e pesante. Tratto tratto ci alzavamo in piedi e ce la scuotevamo di dosso; altrimenti ne saremmo stati coperti e saremmo anche rimasti schiacciati sotto il suo peso. Potrei vantarmi che, circondato da così gravi pericoli, non mi sono lasciato sfuggire né un gemito né una parola meno che coraggiosa, se non fossi stato convinto che io soccombevo con l'universo e l'universo con me: conforto disperato, è vero, ma pure grande nella mia qualità di essere soggetto alla morte³.

Questa lettera ci rivela che, nel momento della catastrofe, nessuno ne individuò esattamente le cause; alcuni pensarono che il sole stesse per abbattersi sulla terra, altri che la terra se ne fosse volata sino in cielo, altri ancora - come riferirà in seguito uno storico - che le nubi di fuoco fossero dei giganti e che gli antichi dèi si fossero ribellati contro quelli del momento. Tracce delle ceneri della mostruosa eruzione arrivarono fino a Roma, in Egitto e in Siria, seguite a grande distanza dalle informazioni su quel fenomeno naturale. Poi i sopravvissuti ritornarono; non per stabilirsi in quello stesso terreno, dato che esso era ormai ricoperto di strati di cenere che andavano dai quindici ai trenta metri, ma per rimuoverli e scavare, nella speranza di poter ritrovare i propri beni. Furono però ancora in molti a perire in tali ricerche, sepolti da cumuli di pietrisco che franarono loro addosso. La città scomparve quindi per secoli dalla memoria degli uomini. E quando riemerse, nel secolo scorso, con le sue botteghe, le taverne, i teatri, le palestre, i templi e le terme, allora l'eruzione del Vesuvio, che l'aveva distrutta duemila anni fa, nel 79 d.C., apparve in una luce completamente nuova. Infatti, come per la gente di allora, ad assumere un'enorme importanza fu la distruzione di una città fiorente, così per la gente di oggi assunse altrettanta importanza la sua conservazione. Una conservazione molto accurata, sicché noi

possiamo essere effettivamente informati sulla vita quotidiana dei pompeiani grazie alle centinaia di scritte e iscrizioni che essi amavano apporre sui muri delle proprie case, non diversamente da come noi oggi ricopriamo i nostri di manifesti: sulle liti nelle sedute municipali, sui combattimenti di animali, sulle dispute con le autorità, sui mestieri e sulle osterie. Tra le centinaia di iscrizioni però ve n'è una di cui abbiamo ogni ragione di credere che sia stata l'ultima e che sia dovuta a un ebreo o a un cristiano esperto in queste cose, il quale vedendo il fuoco minacciare la città scrisse sulla parete: «Sodoma e Gomorra». È questa l'ultima e inquietante iscrizione incisa sui muri di Pompei.

Un esaltato in cattedra: Franz von Baader

Se le prestazioni filosofiche dell'idealismo postkantiano nella seconda metà del secolo XIX sono state dichiarate indegne di considerazione (*Si deve ritornare a Kant*, era la parola d'ordine), in questo periodo la dottrina di Baader era già caduta in dimenticanza. Il suo nome era a malapena citato negli elenchi della storia della filosofia; la tentazione di occuparsi di questi scritti oscuri e astrusi era tanto minore, in quanto ciò avrebbe comportato la necessità di affrontare difficili controversie - circa l'influenza del pensiero schellinghiano su Baader, di Baader su Schelling. Probabilmente la leggenda di Baader «filosofo della natura» si è sviluppata in quest'epoca, e l'incomprensibilità è stato l'elemento comune in base al quale si è cercato di stabilire un rapporto di analogia fra uomini come Ennemoser, Oken, Windischmann da un lato e Baader dall'altro. Questa valutazione è stata dapprima rettificata da un interesse non storico, ma reale. Partendo dalla dottrina di Rudolf Steiner, nel 1915 Max Pulver aveva condotto uno studio intensivo su Baader, il cui risultato è rappresentato dall'antologia dell'Inselverlag¹. Ancora oggi questa edizione è la più accessibile; l'edizione delle opere complete in sedici volumi è rara. In contrasto con Pulver, nella sua vasta opera, che - dopo Franz Hoffmann, il fanatico ma non indipendente allievo di Baader - espone per la prima volta il mondo del pensiero del filosofo in tutta la sua ampiezza, Baumgardt si propone scopi piuttosto scientifici che propagandistici.

Chiaramente consapevole del pericolo che proprio qui correrebbe chiunque volesse procedere alla «costruzione», per avvicinarsi più intimamente al suo oggetto, l'autore ha invece adottato una forma di esposizione estremamente flessibile, felicemente adattata all'oggetto, tale da evitare ogni forzatura. Inoltre nonostante tutta l'intransigenza delle sue formulazioni, probabilmente l'atteggiamento di Baader è in fondo troppo eclettico perché le costruzioni siano consigliabili nel suo caso.



12. Il fotografo Karl Dauthendey, padre del poeta, e la sua sposa.
Fotografia di Karl Dauthendey.



13. Pescivendola.

Fotografia di David Octavius Hill.

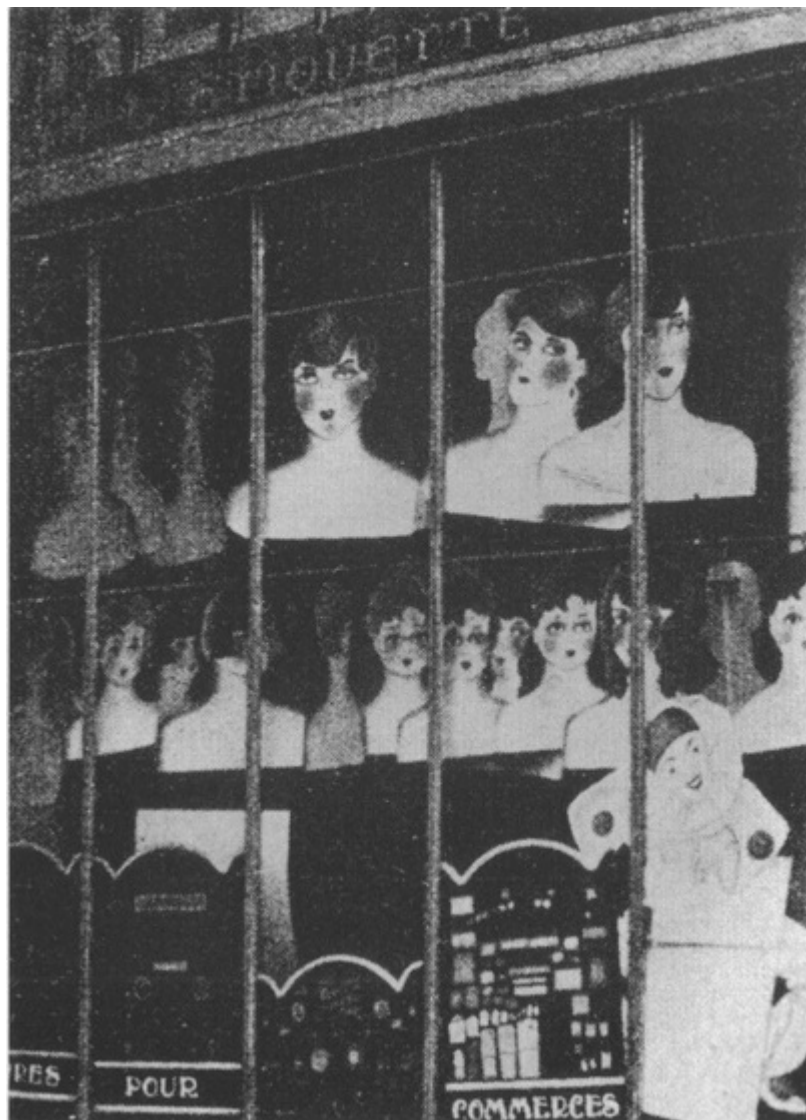


14. Il filosofo Schelling.

Fotografo tedesco ignoto, intorno al 1850.



15. Ritratto di Robert Bryson.
Fotografia di David Octavius Hill.



16. Fotografia di Germaine Krull



17. Fotografia di Germaine Krull



18. Pasticciere.
Fotografia di August Sander.



19. Deputato (Democratico).
Fotografia di August Sander.

Ancor meno ci dovremmo aspettare da un confronto critico usuale con un pensatore che procede bensì in modo esegetico, commentando (e appoggiandosi ora al cattolicesimo romano, ora a Jakob Böhme, ora

alla chiesa greca), ma, in compenso, con una forma tanto più libera e rapsodica. No, se qua e là il ritegno accademico dell'autore è eccessivo, è nei confronti del momento fisiognomico. «Quando Baader voleva pensare, aveva sempre bisogno - almeno nella sua testa - di un'infinità di strumenti. Aveva bisogno di una macchina elettrica, di alcune batterie galvaniche, di alcuni scolastici, in ogni caso dei mistici, soprattutto Jakob Böhme, e anche, se possibile, di alcuni volumi delle opere di Kant». Baumgardt conosceva questa eccellente caratterizzazione di Baader attraverso lo scritto *Charaktere, Charakteristiken und vermischte Schriften* [Caratteri, caratterizzazioni e scritti misti] di Alexander Jung, che cita in una nota. Per quanto riguarda la sua esposizione, essa è troppo profondamente fondata, perché una più ampia utilizzazione di materiali fisiognomici - di frammenti di lettere e conversazioni - potesse comunque minacciare la sua dignità scientifica. È vero che questo procedimento, che è consueto negli scritti relativi a uomini politici, poeti o mercanti, è stato raramente tentato per i filosofi. Ma per quale motivo? Nel caso di Baader avrebbe potuto assumere come motto le parole del suo Saint-Martin (cito a memoria): «Ce n'est pas la tête qu'il faut se casser pour saisir la vérité, c'est le cœur».

Senza che Baader possa addirittura competere con la ricchezza di epoche della vita filosofica di Schelling, tuttavia anche la sua ha un taglio tipicamente romantico: anche il suo cammino è segnato da tappe della sua vita interiore visibili di lontano, anch'esso presenta tutta una serie di curve strette e improvvise che lo portano di volta in volta in nuovi paesaggi intellettuali. Nelle sue prime prove letterarie, i diari, che nel frattempo Baumgardt ha pubblicato altrove², Baader appare come commosso, appassionato figlio dell'epoca del genio. E i gesti dello Sturm und Drang egli li ha interamente conservati come pensatore (simile, in questo, a F. H. Jacobi), e nell'età adulta si è gettato sui filosofemi di un Böhme o di un Pasqually con lo stesso entusiasmo con cui nell'adolescenza si era abbandonato ai suoi umori. Non sempre è stato guidato dallo spiritualismo estremo che determina il suo ultimo periodo. Come tanti romantici (Novalis, Steffens, G. H. Schubert), anche Baader ha studiato scienza mineraria, e si è appropriato di fatti e dottrine fisici e industriali il cui legame con le teorie romantiche della natura dapprima è rimasto del tutto visibile. Un viaggio in Inghilterra intrapreso dal 1792 al 1796 insieme a un fratello che era ingegnere sembrò assegnare provvisoriamente l'egemonia, nello sviluppo del suo pensiero, all'empirismo di un Hobbes o un Godwin. Questa svolta rimane certamente un episodio, nel contesto complessivo della sua esistenza. Ma caratteristica, in essa, è la mentalità che induceva quest'uomo - più di tutti i suoi compagni - a fare in modo che tutte le sue convinzioni speculative, persino le più

tarde, avessero una qualche influenza sulla realtà. Si realizza così un universalismo che può apparire come un'antitesi romantica alla piena, gremita sfera d'influenza di Goethe.

Accanto agli studi specialistici, il suo interesse era rivolto a tutto il campo dell'occulto. Gli esperimenti con i raddomanti e i magnetopati non gli erano meno familiari delle domande di concessione mineraria e delle costruzioni di ferrovie. Inoltre si occupava, non solo teoricamente, di problemi dell'economia politica; per anni fu il direttore commerciale di una vetreria. Anche sul piano politico è intervenuto con la stessa passione, e la supposizione che il piano della Santa Alleanza del 1815 sia opera sua ha molti argomenti a suo favore, anche se non può essere documentata. Alla fine, quando gli scopi politici di Baader - dominato dalla sua idea prediletta di una conciliazione delle diverse confessioni cristiane e soprattutto di quella cattolico-romana con quella greco-ortodossa - assunsero un carattere sempre più chimerico, lo portarono sull'orlo della rovina sociale ed economica. E la stessa cosa si può dire, più o meno, di tutte queste azioni: non hanno avuto nessun effetto tonico sulla totalità della sua condotta di vita, come si può invece supporre nel caso di x, si sono sempre limitate a segnare nuovi punti focali della sua mentalità eccentrica. In questa prassi estesa ed esteriore - così come nella sua cocciuta critica dell'arte greca e nelle sue non meno primitive idee di un'arte cristiana - è evidente la presenza di un elemento addirittura barbarico. Ed è anche certo che non c'è, «in tutta la letteratura tedesca, un altro linguaggio che sia in uguale misura *barbarico* e *significativo insieme* come quello di Baader» - secondo la bella formulazione di Jung.

Una «certa simmetria delle piccole forme opportune di barbarie» può avere forse adornato la sua condotta di vita, spiega, forse, il torto che Baader ebbe a subire dai suoi contemporanei, e certamente permette di capire il giudizio di Wilhelm von Humboldt, secondo cui Baader era uno di quegli individui «che sono convinti che finora si è seguita una via interamente falsa e superficiale, che ritengono di possedere idee personali e profonde sull'essenza delle cose, che tuttavia agli altri appaiono addirittura mistiche, in particolare quando sono applicate alla natura inanimata - forse proprio a causa della loro profondità».

Si tratta, in fondo, soltanto di una formulazione diversa e felice dello stesso pensiero, se Baumgardt afferma che la particolare figura della teoria baaderiana si basa meno sulla propria originalità, che «su un ... contrasto estremamente vivo e sorprendentemente profondo con il pensiero del suo tempo o con il passato immediato». Del resto già il carattere appassionato di questa opposizione può suggerire come molte cose contro cui Baader ha combattuto fossero presenti e vive in

lui. Prima di tutto l'Illuminismo. Baumgardt mostra con grande evidenza come nella diagnosi della situazione sociale delle classi lavoratrici Baader sia andato più avanti di quasi tutti i suoi contemporanei. Poiché tanto la sua teoria era romantica, altrettanto cosmopolita era la prassi che egli ne voleva sviluppare. Non soltanto quando concerne i trasporti e le comunicazioni o la metallurgia, ma anche ed esattamente nello stesso modo sul piano religioso-ecclesiastico. «Come la religione è 'l'idea di tutte le idee', così la chiesa deve essere 'la corporazione di tutte le corporazioni', 'la garanzia di tutti gli ideali'... Vale a dire che al di sopra di tutte le 'barriere nazionali' ci dovrebbe essere un clero che, libero come 'spirito dell'umanità' e dell'amore, come una luce di cui tutti gli uomini dovrebbero godere, servisse come 'sicura base e come guida' a tutte le corporazioni affini, allo stato come alla beneficenza pubblica e alla carità, alla scienza come all'arte'. È il tempio di Sarastro, con le «tre grazie della nostra vita migliore ed eterna, con la religione, la speculazione e la poetica», che si leva nel punto prospettico delle costruzioni baaderiane. E quindi è forse possibile che non debba essere preso alla lettera, quanto dice Baumgardt dell'idoneità del filosofo a 'servire' come «*sprone* ... sul cammino filosofico più decisivo e più difficile che anche oggi dobbiamo nuovamente percorrere, sulla via verso un nuovo 'mito'».

Dobbiamo seguire questa strada? Se lo facessimo, incontreremmo sul cammino la dottrina di Baader - che l'autore ha conficcato così saldamente nel suo terreno - come un segnavia, o non piuttosto come una lapide commemorativa di disgrazia?

Paul Valéry

Per il suo sessantesimo compleanno

O langage chargé de sel et paroles véritablement marines.

Un tempo Valéry voleva diventare ufficiale di marina. In quello che è diventato si possono ancora riconoscere i segni di questo sogno giovanile. Anzitutto nella sua poesia, nella contenuta ricchezza delle sue forme che il linguaggio prende al pensiero come il mare alla bonaccia; e in secondo luogo in questo suo pensiero, un pensiero spiccatamente matematico, che si curva sui fatti come se fossero carte nautiche, e senza compiacersi alla vista delle «profondità» è già felice di poter seguire una rotta non pericolosa. Il mare e la matematica: essi compaiono in una delle cose più belle che egli ha scritto, nell'episodio di Socrate che racconta a Fedra che cosa ha trovato sulla riva del mare, con una concatenazione di idee affascinante. È una formazione incerta - avorio o marmo oppure un osso di animale -, quella che la risacca ha gettato sulla riva, e che appare quasi come un capo coi tratti di Apollo. E Socrate si chiede se sia opera delle onde o dell'artista; egli riflette: quanto tempo occorre all'oceano finché tra miliardi di forme il caso ne possa produrre una come questa, quanto tempo occorre all'artista, ed egli può ben dire «che un artista vale mille secoli o centomila o ancora molti di più. È questo un particolare criterio per misurare le opere». Se volessimo fare una sorpresa all'autore di questa opera grandiosa, *Eupalinos o l'architettura*, per il suo sessantesimo compleanno, regalandogli un ex libris, - esso potrebbe rappresentare un potente compasso con una gamba piantata sul fondo del mare e l'altra tesa lontano sull'orizzonte. Sarebbe anche una metafora per l'apertura di quest'uomo, l'ampiezza della sua tensione. Tensione è l'impressione dominante che suscita il suo aspetto fisico, tensione l'espressione della sua testa, dove gli occhi infossati alludono a una distanza dalle immagini terrene che permette all'uomo di determinare la rotta della sua vita interiore in riferimento a esse, come se fossero stelle. Solitudine è la notte da cui si irradiano tali immagini, e Valéry ha di essa una lunga esperienza. Dopo che ebbe pubblicato, a venticinque anni, le sue prime poesie e i primi due saggi, la sua attività pubblica subì una pausa di vent'anni, che durò fino al

1917, e che egli interruppe in modo così brillante con il poemetto *La giovane parca*. Otto anni dopo una serie di opere eminenti e di ingegnose manovre nella società gli aveva procurato l'elezione a membro dell'Académie française. Non senza una sottile malignità gli fu assegnato il posto di Anatole France. Valéry parò il colpo con un discorso insolitamente elegante (l'elogio obbligatorio del suo precursore), in cui il nome di France non compariva neanche una volta. Per il resto questo discorso contiene una panoramica sugli scrittori che è abbastanza inconsueta da caratterizzare l'autore. Vi si parla di una «valle di Giosafat» in cui si accalca la folla degli scrittori, passati e presenti: «Ogni novità si perde in un'altra novità. Ogni illusione di essere originale dilegua. L'anima è turbata, e con dolore - ma un dolore particolare, che è commisto a profonda compassione e ironia - il pensiero si volge a quei milioni di esseri armati di penna, a quegli innumerevoli agenti dello spirito ciascuno dei quali a suo tempo si considerò un libero creatore, prima causa motrice, possessore di una certezza incrollabile, fonte unica e insostituibile, ed egli che aveva con tanta fatica passato i suoi giorni e impiegato le sue ore migliori allo scopo di restare distinto, diverso dagli altri per tutta l'eternità, è ora annullato dalla moltitudine, e inghiottito dalla sempre crescente schiera dei suoi uguali». In Valéry al posto di questa volontà interamente vana di distinguersi ne è subentrata un'altra - la volontà della durata, della durata di ciò che è stato scritto. Ma la durata di ciò che è stato scritto è qualcosa di completamente diverso dall'immortalità dello scrittore, e in molti casi ha avuto luogo senza di essa. La durata, non l'originalità è ciò che contraddistingue, nella letteratura, le opere classiche, e Valéry non si è stancato di cercare di determinare le sue condizioni. «Uno scrittore classico - egli dice - è uno scrittore che nasconde o assorbe le sue associazioni di idee». In quei luoghi in cui il suo slancio portò l'autore sul tutto, in cui egli non si preoccupò di commettere le sue parti, non vide le fessure e poiché non le vide neanche le riempì, in quei luoghi si forma la muffa dell'invecchiamento. Per riconoscere le fessure, i limiti del pensiero, occorre autocritica. Valéry indaga sull'intelligenza dello scrittore, e soprattutto del poeta, in maniera inquisitoria, respinge la diffusa opinione secondo cui nello scrittore essa è qualcosa di ovvio, e ancor più l'altra ancora più diffusa, che nel poeta essa non conti proprio nulla. Egli stesso ne ha una, e di una specie che non è affatto ovvia. Nulla può apparire più sorprendente della sua incarnazione, il signor Teste. Ripetutamente, dalla sua prima produzione fino all'ultima, egli ritorna su questa singolare figura, intorno a cui si è così raccolto tutto un gruppo di scritti brevi - una sera con Monsieur Teste, una lettera di sua moglie, una prefazione, e, come si può ben capire, un giornale di bordo. Monsieur Teste è una personificazione dell'intelletto, che

ricorda molto il dio di cui tratta la teologia negativa di Nicola Cusano. Tutto ciò che si può sapere da Teste porta alla negazione. Ciò che rende oltremodo affascinante la sua figura non sono i teoremi, ma i trucchi di un modo di comportamento che pregiudica quanto meno possibile il non essere e soddisfa alla massima: «Ogni emozione, ogni sentimento è segno di un errore nella costruzione e nell'adattamento». Il signor Teste può sentirsi naturalmente uomo - egli ha preso a cuore la massima di Valéry secondo cui i pensieri più importanti sono quelli che contraddicono al nostro sentimento. Perciò egli è anche la negazione dell'«umano»: «Vedi, cala il crepuscolo dell'approssimativo, e davanti alla porta sta il dominio del disumanato, che uscirà dall'esattezza, dal rigore e dalla purezza nelle faccende degli uomini». Nessun elemento di sfogo, nulla di patetico, nulla di «umano» entra nel raggio di questo originale valeriano, per cui il pensiero rappresenta l'unica sostanza con cui si può formare ciò che è perfetto. Uno dei suoi attributi è la continuità. Così anche la scienza e l'arte nel puro spirito sono un continuum, attraverso il quale il metodo di Leonardo (che nell'opera giovanile del poeta *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* appare come un precursore del signor Teste) traccia vie che non devono essere in nessun caso intese come limiti. È il metodo che nella sua applicazione alla poesia di Valéry ha portato al famoso concetto della «poesia pura», che non era certamente fatto perché un abate amante delle lettere lo trascinasse per mesi attraverso le riviste letterarie di Francia, per estorcergli la confessione della sua identità con il concetto della preghiera. Ripetutamente, e con straordinaria esattezza, lo stesso Valéry ha indicato le singole stazioni nella storia delle teorie poetiche (le tesi di Poe, Baudelaire e Mallarmé) in cui il costruttivo e il musicale della lirica cercarono di delimitare reciprocamente le rispettive competenze, finché nello stesso Valéry, nelle riflessioni al centro delle quali stanno i suoi capolavori lirici - *Le cimetière marin*, *La jeune Parque*, *Le serpent* - essa comprende se stessa come perfetta fusione di intelligenza e voce. Le idee delle sue poesie si sollevano come isole dal mare della voce. È questo che distingue nettamente questa lirica intellettuale da tutto ciò che noi tedeschi chiamiamo così: in essa l'idea non viene mai a scontrarsi con la «vita» o con la «realtà». Il pensiero non ha a che fare con nient'altro che con la voce: è questa la quintessenza della *poésie pure*. «La lirica è quella forma di poesia che ha come suo presupposto la voce in azione, - la voce come promana direttamente o è suscitata dalle cose, che si vede o che si sente in loro presenza». E: «Le esigenze di una prosodia rigorosa sono lo strumento grazie al quale il modo naturale di parlare assume le proprietà di un materiale che oppone resistenza, che si contrappone come estraneo alla nostra anima e come sordo ai nostri desideri». E proprio questo è peculiare della pura intelligenza. Ma

questa intelligenza pura che in Valéry ha piantato i suoi quartieri invernali sulle vette inospitali di una poesia esoterica, è la stessa che nell'epoca delle scoperte guidò la borghesia europea verso le sue conquiste. Il dubbio cartesiano sul sapere in Valéry si è approfondito - quasi avventurosamente, eppure metodicamente - in un dubbio sulla stessa questione, sul domandare: «Nient'altro che i nostri cedimenti intellettuali sono il regno delle potenze del caso, degli dèi e del destino. Se possedessimo una risposta a tutto (voglio dire una risposta esatta), queste potenze non esisterebbero. E ce ne accorgiamo perfettamente: è questa la ragione per cui alla fine ci volgiamo contro le nostre proprie domande. Ma questo dovrebbe rappresentare solo l'inizio. Bisogna formare, dentro di sé, una domanda che preceda tutte le altre e domandi a ciascuna di esse qual è la sua validità». Il preciso rapporto che collega questi pensieri col periodo eroico della borghesia europea ci permette di vincere la sorpresa con cui qui, in uno dei punti più avanzati del vecchio umanesimo europeo, noi incontriamo ancora una volta l'idea di progresso. Ed è quella valida e autentica: l'idea della trasferibilità nei metodi, che corrisponde, in Valéry, al concetto della costruzione con la stessa evidenza con cui contrasta all'idea fissa dell'ispirazione. «L'opera d'arte - ha detto uno dei suoi interpreti - non è una creazione; è una costruzione in cui l'analisi, il calcolo, la pianificazione svolgono il ruolo principale». Valéry ha così dimostrato di possedere anche l'ultima virtù del processo metodico, che consiste nel portare il ricercatore al di là di se stesso. Poiché chi è Monsieur Teste se non l'individuo che, già pronto a varcare la soglia storica, a scomparire, ancora una volta, già simile a un'ombra, risponde all'appello, per poi calarsi, subito dopo, là dove nessuno può più raggiungerlo, dove entra a far parte di un ordine di cui Valéry così descrive l'approssimarsi: «All'epoca di Napoleone l'elettricità aveva all'incirca il significato che ai tempi di Tiberio si poteva attribuire al cristianesimo. A poco a poco divenne evidente che questa innervazione generale del mondo era più importante e meglio in grado di cambiare la vita futura di tutti gli avvenimenti «politici» da Ampère fino a oggi». Lo sguardo che egli getta su questo mondo avvenire non è più quello dell'ufficiale, ma solo quello del marinaio esperto di meteorologia che sente avvicinarsi la grande tempesta, e ha conosciuto troppo bene le mutate condizioni dell'accadere storico - «crescente precisione ed esattezza, crescente efficacia» - per non sapere che nei loro confronti persino «i pensieri più profondi di un Machiavelli o di un Richelieu oggi hanno solo l'attendibilità e il valore delle previsioni sull'andamento della borsa». Egli sta così «là in piedi, l'uomo sul promontorio del pensiero, teso a guardare fin dove gli è possibile, fino ai limiti delle cose o della sua capacità visiva».

Foglio di appunti per il saggio *Paul Valéry*

L'idea d'inattività - nel Teste - è la più netta critica immanente di Valéry a se stesso.

Difficoltà di distinguere l'ozio umanistico da quello disumano.

I compromessi di Valéry con lo snobismo.

Il carattere di fuga del suo pensiero: la matematica e il mare; puri mondi della forma, estraniati dal mondo interno della prassi.

I pensieri universali di Valéry. C'è infatti una zona dove i suoi pensieri s'infrangono su una terra ferma, si sarebbe quasi tentati di dire promessa.

L'insulso luogo comune che rivendica ai francesi *raison* e *clarté* come virtù nazionali potrebbe guadagnare un po' di vita da un esame di Valéry.

In Valéry è sempre in agguato un materialismo senza scrupoli, come quello professato dagli enciclopedisti.

[Una valutazione fondata di Valéry richiede che si persegua con accanimento inquisitorio l'intelligenza dello scrittore, in particolare del poeta; richiede che si rompa con l'opinione diffusa che l'intelligenza nel caso degli scrittori va da sé. Valéry ne ha una che non va da sé; l'altra è una variante della mancanza d'intelligenza].

Esiste un nesso tra la stringatezza e la sobrietà metodica di Valéry pensatore e scrittore e l'assenza di scrupoli con cui il poeta fa del Nulla un attributo della perfezione.

Architettura e danza - traspare da esse in sommo grado il Nulla?

In Valéry però l'intenzione metodica nella sua applicazione alla poesia ha portato soltanto all'idea di una *poésie pure*; anche se egli ha riconosciuto chiaramente i precisi legami tra poesia e scienza, sembra che non abbia saputo realizzare nella propria prassi una continuità altrettanto stringente: quella di poesia e letteratura - e dunque quella della sua prassi vera e propria.

La poesia di Valéry - un precisissimo gioco di reciproco rimando tra voce e intelligenza, le idee delle sue poesie emergono come isole dal mare della voce. Questo è ciò che distingue questa poesia di pensiero da tutto ciò che in tedesco definiamo tale: in nessun luogo l'idea si scontra con la «vita» o con la realtà. Il pensiero non ha a che fare che con la voce: questa, e nessun'altra, è la quintessenza della

poésie pure. In altre parole: se il fine della lirica è la *poésie pure*, questa a sua volta ha a che fare esclusivamente con l'intelligence pure.

Leonardo e Pascal rappresentano per Valéry splendore e miseria dell'uomo di pensiero. Nel corpus complessivo delle sue opere lo scontro appassionato con il secondo si trova ancora più sovente dell'adesione senza riserve al primo. La «Introduzione al metodo di Leonardo» li mette ambedue a confronto.

La produzione di Valéry è caratterizzata dal compito, difficile da affrontare e infine irresolubile, di armonizzare certe conoscenze con lo sfruttamento di precisi privilegi.

Il terremoto di Lisbona

Vi è mai capitato, mentre attendete dal farmacista, di osservare come lui prepara una ricetta ? Su un bilancino provvisto di pesi microscopici egli soppesa grammo per grammo, decigrammo per decigrammo, tutte le sostanze e i granuli che compongono il medicinale. Ecco, quando vi racconto qualcosa durante l'ora radiofonica faccio anch'io come il farmacista. I miei pesi sono i minuti, e io devo soppesare con estrema precisione un tanto di questo e un pizzico di quello, affinché anche la miscela riesca bene. «Andiamo! - mi direte voi. - Se Lei ci vuol parlare del terremoto di Lisbona, allora cominci dall'inizio. E poi racconti il seguito». Ma se vi dessi retta, non penso che questo vi divertirebbe. A nessuno piacerebbe sentir raccontare solamente di case che crollano una dopo l'altra, del terrore per l'incendio che si propaga o del terrore per l'acqua, dell'oscurità, dei saccheggi, dei lamenti dei feriti e dei gemiti di chi cerca i propri cari. E d'altro canto sono proprio queste le cose che ricompaiono - pressoché identiche - in qualsiasi catastrofe naturale.

Tuttavia il terremoto che il 1° novembre 1755 distrusse Lisbona non fu un disastro come tanti altri, ma in molti aspetti fu unico e sorprendente. Ed è proprio di questa sua particolarità che voglio parlarvi. Per prima cosa è stato uno dei più grandi e più distruttivi che si siano mai avuti. Ma non è solo per questo che, in quel secolo, esso commosse e appassionò tutti come pochi altri eventi. Dire Lisbona distrutta era per quell'epoca un po' come dire oggi, per noi, Chicago o Londra distrutte. Intorno alla metà del Settecento il Portogallo era ancora all'acme della sua enorme potenza coloniale. Lisbona era una delle città commerciali più ricche del mondo; per tutto l'anno il suo porto, situato alle foci del Tago, era pieno di navi, e lungo il molo erano concentrate le più prestigiose ditte commerciali dell'Inghilterra, della Francia e della Germania, soprattutto di Amburgo. La città contava 30 000 edifici e molto più di 250 000 abitanti, circa un quarto dei quali perì in questo terremoto. La Corte del re era celebre per il suo rigore e per la sua magnificenza, e nelle numerose descrizioni di Lisbona apparse prima del terremoto si possono leggere le cose più strane a proposito della compassata solennità con cui nelle

sere d'estate i cortigiani e le loro famiglie, in carrozza, si davano convegno sul Rossio, la piazza principale della città, e facevano conversazione senza però scendere dalla carrozza. Del re del Portogallo ci si faceva un'idea talmente elevata che uno dei tanti volantini che diffusero in tutta Europa informazioni dettagliate sul disastro non riusciva a concepire il fatto che anche un re così grande ne fosse stato toccato direttamente. «Come la gravità di un disastro si manifesta soltanto dopo che esso è passato», scriveva quello strano giornalista, «così ognuno potrà farsi un'esatta idea di questo evento spaventoso soprattutto se pensa che un grande re con la sua sposa, abbandonato da tutti, ha trascorso l'intera giornata chiuso nella sua carrozza nelle condizioni più pietose». I volantini che fornivano queste informazioni erano l'equivalente dei nostri giornali. Si cercava di farsi raccontare dai testimoni oculari il maggior numero possibile di particolari, e poi si faceva stampare tali racconti e li si vendeva. Fra poco vi leggerò anche un brano tratto da uno di questi racconti, basato sulle esperienze dirette di un inglese che allora risiedeva a Lisbona.

Ma c'è anche un altro motivo per cui quell'avvenimento suscitò tanta emozione e vide circolare ovunque moltissimi di questi volantini, tanto che sulla vicenda continuarono ad uscire nuovi articoli ancora quasi a cent'anni di distanza. A giudicare infatti dai suoi effetti, il terremoto del 1755 dev'essere stato quello di più vaste proporzioni tra quelli di cui si sia a conoscenza. Esso fu avvertito in tutta Europa e persino in Africa, e si è calcolato che, con le sue onde più lontane, esso abbracciò l'incredibile superficie di due milioni e mezzo di chilometri quadrati. Le scosse più potenti interessarono, da un lato, le coste del Marocco e, dall'altro, le coste dell'Andalusia e della Francia.

Cadice, Jerez e Algeciras furono quasi interamente distrutte. Secondo un testimone oculare, i campanili della cattedrale di Siviglia tremarono come canne agitate dal vento. Le scosse più violente, comunque, si propagarono attraverso il mare. Il violento moto delle acque fu avvertito dalla Finlandia all'Indonesia, e si è calcolato che il sommovimento dell'oceano si propagò a una velocità incredibile - nell'arco di un quarto d'ora - dalle coste del Portogallo alle foci dell'Elba. Questo per quanto riguarda ciò che si avvertì al momento del disastro. Ma ciò che colpì ancor più l'immaginazione della gente dell'epoca furono gli strani fenomeni naturali che si registrarono nelle settimane antecedenti alla catastrofe e nei quali in seguito, non sempre a torto, si videro dei segnali premonitori del disastro venturo. Ad esempio a Locamo, nella Svizzera meridionale, due settimane prima di quel giorno funesto dalla terra sgorgarono dei vapori, e in meno di due ore essi si erano tramutati in una nebbia rossastra che, in

serata, si depositò sotto forma di pioggia purpurea. Si dice che, a partire da quel momento, nell'Europa occidentale si osservarono dei tremendi temporali abbinati a piogge torrenziali e a inondazioni. Otto giorni prima delle scosse telluriche, i terreni vicini a Cadice si ricoprirono di una gran quantità di vermi.

Nessuno, allora, si interessò tanto a questi strani fenomeni quanto il grande filosofo tedesco Immanuel Kant, che alcuni di voi avranno forse già sentito nominare. All'epoca quando ci fu il terremoto questi era un giovane di ventiquattro anni, né prima né dopo mai uscito dalla sua città natale Königsberg, ma che con uno zelo incredibile raccolse tutte le informazioni esistenti sul terremoto, e il breve scritto che ne ricavò costituì il vero e proprio avvio della geografia scientifica in Germania. E segnò, comunque, sicuramente l'avvio della sismologia. Vi parlerei volentieri del percorso fatto da questa scienza, a cominciare da quella prima descrizione del terremoto del 1755 fino ai nostri giorni. Ma dovrei farlo con le debite precauzioni, affinché il nostro inglese di cui voglio leggersi la testimonianza diretta non venga a trovarsi in difficoltà. Egli aspetta già impaziente, dato che dopo centocinquant'anni in cui nessuno si è occupato di lui, ha di nuovo voglia di prender la parola e mi consente solamente di esporvi in poche parole ciò che oggi sappiamo sui terremoti. Anzitutto occorre precisare una cosa: che non si tratta di quello che pensate voi. Scommetto infatti che, se potessi fare una breve pausa per domandarvi come spieghereste un terremoto, pensereste per prima cosa ai vulcani. È vero che in molti casi le eruzioni vulcaniche sono state connesse con i terremoti, o perlomeno sono state annunciate da essi. Sicché per duemila anni la gente, a cominciare dagli antichi greci fino a Kant e addirittura sin verso il 1870, ha creduto che i terremoti fossero provocati dai gas surriscaldati e dai vapori presenti al centro della terra, e via di questo passo. Ma quando, grazie a strumenti e a calcoli la cui esattezza e precisione superano tutto ciò che potete immaginare voi (e anche ciò che posso immaginare io), quando dunque si poté verificare la cosa, si arrivò a una conclusione completamente diversa, almeno per i terremoti di vaste proporzioni, come ad esempio quello di Lisbona. Essi non provengono affatto dal centro della terra, che ancora oggi ci si immagina liquido o per meglio dire melmoso, come una melma incandescente, ma sono dovuti a dei fenomeni inerenti alla crosta terrestre. Ora, la crosta terrestre è uno strato che ha uno spessore di circa 3000 chilometri e che è caratterizzato da un'instabilità permanente. Le masse vi si spostano di continuo, cercando di raggiungere tra loro un equilibrio. Sono note solamente alcune delle cause che turbano questo equilibrio, e si cerca senza sosta di scoprirne altre ancora. È assodato che le trasformazioni principali derivano dal continuo raffreddamento della terra. Tale fenomeno è

all'origine di tensioni enormi nelle masse rocciose, sotto il cui effetto queste ultime si squarciano e poi si ricompongono - questi fenomeni sono quelli che noi percepiamo come terremoto - per ristabilire un nuovo equilibrio. Altre cause di trasformazione sono l'erosione delle montagne, che in tal modo divengono più leggere, e i depositi che si adagiano sui fondali marini, rendendoli così più pesanti. Ma anche gli uragani, che agiscono soprattutto in autunno, scuotono la superficie terrestre; e, per finire, sono stati ormai pressoché appurati gli effetti che possono essere prodotti sulla superficie terrestre dai corpi celesti con le loro forze di attrazione. Ma allora - direte voi - se è così il suolo terrestre non potrà mai avere veramente pace; allora la terra dovrà tremare in continuazione! Avete ragione, è proprio così. L'estrema precisione delle attrezzature sismiche oggi disponibili - solo in Germania abbiamo tredici osservatori sismici - questi strumenti così precisi non restano mai completamente inattivi; vale a dire che la terra trema in continuazione, ma così lievemente che noi non ce ne accorgiamo neppure.

Tanto peggio, però, quando questo terremoto diventa percettibile - all'improvviso - a ciel sereno. L'espressione «a ciel sereno» va qui presa proprio in senso letterale. «Giacché il sole - come scrive il nostro inglese, al quale diamo finalmente la parola -splendeva in tutto il suo fulgore. Il cielo era chiaro e limpido, e nulla lasciava assolutamente presagire un qualsiasi evento naturale, quando tra le 9 e le 10 del mattino, mentre ero alla mia scrivania, il mio tavolino prese a ondeggiare, il che mi sorprese alquanto, dato che non riuscii a spiegarne le cause. Mentre ero ancora intento a individuarle, la casa fu scossa dall'alto verso il basso. La terra fu squassata da un rimbombo di tuono simile a quello di un temporale che si stesse scaricando in lontananza. Posai allora frettolosamente la penna e balzai in piedi. Il pericolo era grande, ma restava la speranza che la cosa passasse senza troppi danni; l'attimo dopo, però, mi tolse ogni dubbio. Si udì un tremendo crepitare, come se stessero crollando tutti gli edifici della città. Anche la mia casa fu scossa a tal punto che i piani superiori crollarono immediatamente, e le stanze in cui abitavo io oscillarono tanto da far cadere tutto l'arredo sulle macerie accumulate. Mi attendevo di essere colpito a morte da un momento all'altro, dato che i muri si fendevano perdendo grossi blocchi di pietra, mentre tutte le traverse del tetto erano sospese nel vuoto. A quel punto però il cielo si oscurò talmente che non si poté più distinguere alcun oggetto. Subentrò una tenebra abissale, dovuta o all'indescrivibile polverone prodotto dalle case che crollavano oppure ai vapori sulfurei che salivano dalla terra. Alla fine la notte si diradò e la violenza delle scosse diminuì; riuscii a riavermi e mi guardai intorno. Capii di essere rimasto in vita grazie a un piccolo evento fortuito: se fossi stato già

vestito avrei sicuramente cercato scampo correndo subito in strada, e allora sarei rimasto ucciso dal crollo degli altri edifici. Mi infilai in tutta fretta abiti e scarpe e mi precipitai in strada in direzione del Cimitero San Paolo, sulla cui altura pensavo di essere più al sicuro che in qualsiasi altro punto della città. Nessuno era più in grado di riconoscere la via in cui abitava, molti non sapevano dire che cosa fosse loro capitato, tutti e tutto erano dispersi, e nessuno conosceva il destino dei propri beni o dei propri cari. Sull'altura del Cimitero fui testimone di un orribile spettacolo: a perdita d'occhio nel mare una serie sterminata di navi fluttuavano e si scontravano tra loro, come in balia della più furiosa delle tempeste. All'improvviso la banchina, pur così solida, sprofondò trascinando con sé tutti quelli che vi si credevano al sicuro. I battelli e le imbarcazioni in cui si era rifugiata tanta gente furono immediatamente inghiottiti dal mare». Da altri racconti sappiamo che la tremenda ondata alta 20 metri che l'inglese vide arrivare di lontano si abbatté sulla città all'incirca un'ora dopo la seconda scossa, quella più devastante. Quando il maremoto rifluì, il letto del Tago apparve all'improvviso completamente prosciugato; il suo contraccolpo fu così violento da trascinare via interamente con sé l'acqua del fiume. «Quando la sera», conclude l'inglese, «discese sulla città devastata, il cielo divenne simile a un mare di fuoco: c'era un chiarore tale da permettere di leggere le parole di una lettera. Le fiamme si sprigionavano da almeno cento punti diversi, e l'incendio infuriò per sei giorni di seguito. Divorò ciò che era stato risparmiato dal terremoto. Migliaia di occhi lo fissavano, impietriti dal dolore, mentre le donne e i bambini invocavano gli angeli e i santi del Paradiso perché venissero in loro soccorso. In pari tempo la terra continuò a tremare, più o meno intensamente, molte volte per un quarto d'ora di seguito».

Questo è il resoconto di quel funesto 1° novembre 1755. Il disastro da esso causato è uno dei pochissimi di fronte a cui oggi restiamo non meno sconcertati di 170 anni fa. Anche in questo campo, ovviamente, la tecnica finirà per trovare dei rimedi, se non altro in modo indiretto, come ad esempio facendo previsioni. Per ora, si direbbe che i nostri strumenti più precisi siano superati dai sensi di certi animali. Specialmente i cani, per esempio, pare che già parecchi giorni prima dell'arrivo di un terremoto mostrino segni così inequivocabili d'inquietudine che, negli osservatori sismici situati nelle zone a rischio, ci si serve proprio della loro sensibilità. Con ciò i miei venti minuti sono trascorsi, e spero che non vi siano sembrati troppo lunghi.

Vi ho già parlato dell'eruzione del Vesuvio che seppellì l'antica Pompei, e l'ultima volta vi ho riferito del terremoto che distrusse la capitale del Portogallo nel XVIII secolo. Oggi parlerò di un fatto accaduto in Cina all'incirca un secolo fa. Voi sapete benissimo che, se

volessi descrivervi semplicemente una delle tante catastrofi verificatesi in Cina, ce ne sarebbero di ben più recenti dell'incendio di un teatro di Canton. Basta che pensiate ai combattimenti di cui ora parlano quotidianamente i giornali, oppure alle inondazioni dello Yangzi jiang dello scorso anno sulle quali ovviamente abbiamo informazioni molto più dettagliate che sull'incendio di questo teatro verificatosi tanti anni fa. Siccome però a me interessa parlarvi di una cosa che vi permetta di conoscere veramente a fondo i cinesi, per farlo non c'è forse cosa migliore del teatro. In questo caso penso non tanto agli spettacoli o agli attori (verranno pure loro, naturalmente, ma fra poco), quanto piuttosto agli spettatori e allo spazio stesso: al teatro cinese, che non ha alcuna somiglianza con la nostra comune idea di teatro. Uno straniero che arrivi nelle sue vicinanze crederà di trovarsi di fronte a tutt'altro che a un teatro. Udrà un rumore confuso di tamburi, di cembali e di cigolanti strumenti a corde. Soltanto dopo aver visto un simile teatro o dopo aver ascoltato un grammofono che emetta musiche del teatro cinese, un europeo crederà di sapere che cosa sia una lagna. Quando poi entrerà nel teatro, gli accadrà la stessa cosa che accadrebbe a chiunque vada al ristorante dovendo passare per una sudicia cucina: s'imbatte in una specie di lavatoio in cui quattro o cinque uomini, chini su dei mastelli pieni di vapori, sono intenti a lavare degli asciugamani. Questi ultimi hanno una funzione importantissima nel teatro cinese. Proprio con loro infatti la gente si asciuga il viso e le mani, prima e dopo ogni tazza di tè e di ogni ciotola di riso, e gli inservienti sono incaricati di portar via quelli già usati e di recarne di nuovi, in un andirivieni incessante, spesso lanciandoli abilmente al di sopra delle teste degli spettatori. Dunque, durante gli spettacoli si mangia e si beve, e in questo modo i cinesi fanno facilmente a meno delle comodità e della solennità tipiche del nostro teatro occidentale. Non avendo comodità a casa loro, i cinesi non le pretendono neppure a teatro. Passano dalle case non riscaldate al teatro non riscaldato, e si sistemano a sedere su delle panche di legno, posando i piedi su lastre di pietra, senza protestare. Della solennità, poi, se ne infischiano. Perché sono intenditori troppo sopraffini di teatro per non pretendere di poter esprimere in qualsiasi momento la propria opinione durante la rappresentazione. Se dovessero riservare questo solamente alle prime teatrali - come succede da noi - potrebbero aspettare un bel po', dato che in Cina esistono spettacoli che vengono riproposti per quattro o cinquecento anni di seguito, e persino i nuovi il più delle volte sono semplici adattamenti di storie che tutti conoscono quasi a memoria, sotto forma di romanzi, di poesie o di altri spettacoli. Quindi, niente solennità nel teatro cinese, così come non esiste neppure la suspense, per lo meno quella che si ha alla fine di un atto teatrale.

In cambio però ce n'è un'altra, paragonabile soprattutto a ciò che noi proviamo quando seguiamo al circo le evoluzioni di un trapezista o di un giocoliere che vediamo mantenere in equilibrio sul suo naso una pila di piatti. Ogni vero attore cinese, infatti, dev'essere insieme un acrobata e un giocoliere, oltre a saper ballare, cantare e tirar di scherma. Il perché lo capirete subito, dato che nel teatro cinese non esistono apparati scenici. L'attore deve fare non soltanto la sua parte, ma simulare anche gli scenari. Come faccia, cercherò di spiegarvelo ora. Se ad esempio deve varcare una soglia, attraversare una porta che però di fatto non esiste, allora alza lievemente il piede come se dovesse scavalcare un ostacolo. Invece un passo lento, fatto alzando il piede, significa che sta salendo per una scala. Se si tratta di un generale che debba inerpicarsi su una collina per osservare la battaglia, allora l'attore che lo rappresenta si arrampica su di una sedia. Un cavaliere si riconosce dalla frusta che l'attore tiene in mano. Un mandarino in una portantina verrà raffigurato da un attore che attraversa la scena, attorniato da quattro altri attori che avanzano ricurvi come se reggessero una portantina. Se però all'improvviso fanno un movimento brusco, significherà che il mandarino è sceso. Ovviamente, per poter fare tutte queste pantomime gli attori affrontano un lungo tirocinio, che in genere dura sui sette anni. In esso imparano non solo a cantare, a fare acrobazie e tutto il resto, ma anche i ruoli di una cinquantina di spettacoli che devono esser capaci di interpretare in qualsiasi momento. E la cosa è indispensabile, in quanto raramente ci si accontenta di rappresentare un solo spettacolo. Invece si prende una scena da uno spettacolo, una da un altro e così via, e se ne ricava una vivace sequenza, in modo che sovente in una sola serata possono dipanarsi una dozzina di spettacoli. Viceversa, se si volesse rappresentare per intero uno solo di questi spettacoli, allora occorrerebbero due o tre giorni, tanto sono lunghi. Ne esistono però anche di brevissimi, che prevedono in scena un solo personaggio maschile, e ora voglio leggervene uno. Esso ha per titolo *Il sogno e il vecchio che parla*:

«Vi voglio raccontare una bella storia. È un peccato che il ciclo sia così ingiusto; esso fa cadere la pioggia e la neve, ma mai lingotti d'argento.

Iersera me ne stavo disteso sul mio giaciglio accanto alla stufa d'argilla e mi giravo e rigiravo senza riuscire a prender sonno. Restai sveglio tra il passaggio del primo guardiano notturno e quello del secondo, e poi anche dopo il passaggio di quest'ultimo, finché non passò il terzo. Dopodiché feci un sogno. Sognai di un tesoro nascosto a sud del villaggio. Presi perciò una vanga e una zappa e uscii nei campi per scavare il tesoro. Ebbi effettivamente fortuna; bastarono pochi

colpi di vanga e di zappa per portare alla luce il tesoro. Dissotterrai un intero scantinato di scarpe d'argento ricoperte di una grande stuoia di giunco. La sollevai e vi guardai sotto. Ah!, dovetti scoppiare a ridere: c'erano una colonia corallifera alta quindici metri e corniola rossa e agata bianca, tutta roba autentica. Riempii sette o otto sacchi di diamanti e sei grandi panieri di occhio di gatto, presi 33 orologi a pendolo, 64 orologi da donna, eleganti stivali e berretti, belle giacche e bei soprabiti, borsette all'ultima moda, 72 grossi lingotti d'oro, oltre a 33 333 scarpe d'argento. Avevo talmente tanto oro e argento che non sapevo più dove metterlo. Avrei dovuto comperare un terreno e coltivarlo. In tal caso però temevo siccità e inondazioni. O non avrei dovuto piuttosto avviare un commercio di granaglie ? Ma i topi avrebbero potuto divorarmi ogni cosa. Dovevo prestare su interesse ? Mi mancavano però le garanzie. O dovevo magari aprire un banco dei pegni? Temevo però di doverci rimettere di tasca mia; se infatti il gestore se ne fosse scappato con i miei soldi, dove sarei andato a cercarlo? Tutte queste difficoltà di mille specie mi resero talmente irrequieto che, per l'agitazione, mi svegliai: era stato solamente un sogno! Con le mani avevo tastato il basamento della stufa e preso l'acciarino: ecco cos'erano le scarpe d'argento! Poi avevo preso la pipa di ottone: ecco cos'erano i lingotti d'oro! A furia di tastare qua e là finii per imbattermi in un grosso scorpione dalla testa verde, che mi punse talmente forte da farmi urlare per il dolore».

Ovviamente in questi brevi spettacoli soltanto gli attori più in gamba possono esibirsi da soli di fronte al pubblico. La loro notorietà è enorme. Ovunque essi recitino vengono accolti con i massimi onori. Molto spesso a invitarli a recitare in casa propria con la loro compagnia sono facoltosi commercianti o funzionari. E tuttavia nessun artista europeo accetterebbe di scambiare il proprio posto con il loro. L'ambizione e la passione degli attori cinesi sono infatti talmente grandi, che quelli tra loro che sono diventati dei maestri affermati sono costretti a vivere nel timore costante di attentati progettati ai loro danni da rivali gelosi. È impossibile indurre un attore o un'attrice a mangiare qualcosa al di fuori del loro ambiente, dato che sono convinti che la minima negligenza potrebbe farli morire avvelenati. Il tè che essi bevono durante gli spettacoli è acquistato segretamente e sempre in negozi diversi. L'acqua in cui farlo bollire se la portano da casa loro, in un apposito recipiente personale, e può essere preparata soltanto da un loro congiunto. Gli attori più famosi non si esibirebbero mai se non sotto la guida del loro direttore d'orchestra, per timore che un rivale, nella sua cattiveria, possa tender loro dei tranelli dirigendo male o suggerendo loro dei movimenti sbagliati durante la recita. Il pubblico, dal canto suo, è maledettamente attento e pronto a ripagare con lo scherno e con il sarcasmo la minima uscita dai binari. E non ha

il minimo ritegno a lanciare tazzine da tè contro gli artisti, quando non è soddisfatto delle loro prestazioni.

Ora, l'incendio di cui stavolta voglio parlarvi fu il più grande incendio di teatro che si ricordi. Si è verificato a Canton, il 25 maggio 1845. Il teatro, come di consueto, era fatto di pali di bambù guarniti di stuoie intrecciate tra loro. Era stato costruito per le speciali rappresentazioni previste in onore del dio della guerra Kwan Ju. Dovevano durare due giorni. Il teatro si trovava al centro di una grande piazza, circondata da centinaia di baracche simili ma molto più piccole. Poteva contenere 3000 persone. Il pomeriggio del secondo giorno, a teatro strapieno, la scena doveva rappresentare un tempio del dio della guerra. Siccome però, come vi ho già detto, in Cina non esistono gli apparati scenici, esso era raffigurato solamente dalla fiamma sacrificale, che guizzava senza alcuna precauzione al centro della scena. Un attore, uscendo di scena, lasciò aperta una delle porte dello sfondo, e allora una forte ventata che irruppe nel teatro fece incendiare alcune stuoie presenti sul palcoscenico in prossimità della fiamma sacrificale. Un attimo dopo, tutto il palcoscenico era in fiamme, e in pochi minuti il fuoco si estese all'intero edificio. La cosa terribile fu che in tutto il teatro esisteva un'unica uscita. Quelli che casualmente si trovavano lì accanto riuscirono a salvarsi, mentre gli altri che sedevano più avanti furono perduti. Erano riuscite a portarsi all'aperto solamente alcune centinaia di persone, quando cominciò a bruciare anche la porta d'ingresso. I getti e i secchi d'acqua non servirono a nulla. In un quarto d'ora il calore fu tale che non fu più possibile avvicinarsi al focolaio dell'incendio, e in questo modo perirono oltre 2000 persone.

Sentendo di vicende come questa, l'europeo naturalmente pensa con fierezza e soddisfazione ai suoi grandi teatri in pietra, posti sotto la stretta sorveglianza del genio civile, con i pompieri presenti a ogni spettacolo, teatri nei quali si cerca in tutti i modi di tutelare la sicurezza degli spettatori. E pensa che, se per caso in tali teatri capitasse qualche disgrazia, essa comunque non potrebbe assumere proporzioni così terrificanti, se non altro perché i nostri teatri contengono un minor numero di spettatori. Ma il punto è proprio questo: in Cina tutte le manifestazioni, sia che si tratti di normali attività o di feste, sono fatte su misura per folle sterminate. E tra i cinesi il sentimento dell'appartenenza alla massa è molto più forte di quanto possa mai accadere tra gli europei. Di qui la loro modestia, per noi inconcepibile, che è la loro principale virtù e che non ha nulla a che vedere con una carenza di autostima, ma discende dalla loro costante consapevolezza di far parte di un'enorme massa umana. Questa modestia si fonda rigorosamente sulle regole di vita e sui trattati dei loro grandi saggi, Confucio e Laozi, e si è espressa in

norme di comportamento molto precise, che tutti possono apprendere e comprendere. E, al tempo stesso, proprio con questa modestia quei grandi maestri dei cinesi hanno istruito i loro conterranei a comportarsi in modo da facilitare la vita della grande massa di cui fanno parte; essi hanno inculcato in loro uno sconfinato rispetto dello stato e, soprattutto, dei suoi funzionari, che però non dobbiamo immaginarci come quelli che abbiamo noi in Europa. Infatti gli esami a cui i funzionari cinesi devono sottoporsi richiedono, a differenza dei nostri, non soltanto conoscenze tecniche ma anche una conoscenza approfondita e precisa di tutta la poesia e della letteratura e, soprattutto, delle indicazioni dei saggi ai quali ho accennato. Per cui, se si vuole, è a causa delle loro convinzioni che i teatri dei cinesi sono così miseri e così infiammabili. In ogni caso, un cinese con il quale ho parlato di queste cose mi ha detto: «Da noi si ritiene che la casa più solida e più bella debba essere il palazzo del governo. Poi vengono i templi. I luoghi dei divertimenti, invece, non devono attirare l'attenzione, poiché ciò indurrebbe a pensare che, in una simile città, l'ordine e il lavoro siano qualcosa di secondario». E tali essi sono effettivamente in questo momento, come voi sapete, in molte città della Cina. Ma dobbiamo sperare che il teatro cruento dinanzi a cui essi passano in secondo piano giungerà presto alla fine.

Il carattere distruttivo

Potrebbe capitare a qualcuno che, nel riguardare alla propria esistenza, pervenga alla constatazione che quasi tutti i più profondi impacci che ha patito in questa vita siano derivati da persone sul cui «carattere distruttivo» tutti erano d'accordo. Potrebbe un giorno imbattersi forse per caso in questi dati di fatto e allora, quanto più forte lo shock che subirebbe, tanto maggiori le sue probabilità di arrivare a una descrizione del carattere distruttivo.

Il carattere distruttivo conosce solo una parola d'ordine: creare spazio; una sola attività: far pulizia. Il suo bisogno di aria fresca e di uno spazio libero è più forte di ogni odio.

Il carattere distruttivo è giovane e allegro. Distruggere infatti ringiovanisce, perché toglie di mezzo le tracce della nostra età; e rallegra perché ogni rimozione significa per colui che distrugge una schiarita, una perfetta - (per dirla in termini matematici) - riduzione se non estrazione della radice della propria condizione. A una simile, concezione apollinea del distruttore induce più che mai la comprensione di come si semplifichi straordinariamente il mondo ove lo si verifichi in base alla dignità d'essere distrutto. È il grande nastro che avvolge armonicamente ogni esistente. Ed è una visione che procura al carattere distruttivo uno spettacolo della più profonda armonia.

Il carattere distruttivo è sempre alacremente al lavoro. È la natura a dettargli i ritmi, indirettamente almeno: perché deve prevenirla. Altrimenti s'incaricherà essa stessa della distruzione.

Il carattere distruttivo non ha immaginazione. Ha poche esigenze, e la minima è: sapere che cosa subentra a ciò che è distrutto. In un primo momento, per un attimo almeno, lo spazio vuoto: il posto dove era la cosa, dove era vissuto l'uomo. Si troverà poi prima o poi qualcuno che ne ha bisogno senza occuparlo.

Il carattere distruttivo fa il suo lavoro, evita solo il lavoro creativo. Come il creatore cerca la solitudine, colui che distrugge deve continuamente attornirsi di gente, di testimoni della sua attività.

Il carattere distruttivo è un segnale. Come un disegno trigonometrico è esposto da tutti i lati al vento, egli è esposto da tutti i lati al pettegolezzo. Proteggerlo da ciò è privo di senso.

Il carattere distruttivo non è affatto interessato a essere capito. Considera superficiali gli sforzi in questo senso. L'essere frainteso non gli nuoce. Anzi, egli provoca l'equivoco, esattamente come lo provocavano gli oracoli, queste istituzioni statali distruttive. Il più piccolo borghese di tutti i fenomeni borghesi, il pettegolezzo, insorge solo perché la gente non vuole essere fraintesa. Il carattere distruttivo lascia che lo si fraintenda: e non provoca pettegolezzi.

Il carattere distruttivo è il nemico dell'uomo-custodia. L'uomo-custodia cerca la sua comodità, e l'involucro ne è la quintessenza. L'interno dell'involucro è la traccia foderata di velluto che lui ha impresso nel mondo. Il carattere distruttivo cancella perfino le tracce della distruzione.

Il carattere distruttivo sta nel fronte dei tradizionalisti. Mentre alcuni tramandano le cose rendendole intangibili e conservandole, altri tramandano le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole. Questi vengono chiamati i «distruttivi».

Il carattere distruttivo ha la coscienza dell'uomo storico, il cui sentimento fondamentale è un'insormontabile diffidenza nel corso delle cose, nonché la prontezza con la quale prende nota del fatto che tutto può andare storto. Perciò il carattere distruttivo è la fiducia stessa.

Il carattere distruttivo non vede alcunché di duraturo. E proprio per questo scorge ovunque vie d'uscita. Anche lì dove altri vanno a sbattere contro muri o montagne, lui intravede la sua via d'uscita. Tuttavia, proprio perché scorge ovunque una via d'uscita, deve anche sgomberarsi ovunque la strada. Non sempre con la forza bruta, talora anche con raffinatezza. E poiché scorge vie d'uscita ovunque, si trova sempre a un bivio: nessun attimo può sapere che cosa porterà il successivo. Riduce l'esistente in macerie non per amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa.

Il carattere distruttivo non vive per il sentimento che la vita merita d'essere vissuta, ma perché non vale la pena suicidarsi.

Appunti sul «carattere distruttivo»

Potrebbe capitare a qualcuno che, nel riguardare alla propria esistenza, pervenga alla constatazione che quasi tutti i più profondi impacci che ha patito in questa vita siano derivati da persone sul cui «carattere distruttivo» tutti erano d'accordo. Potrebbe un giorno imbattersi forse per caso in questi dati di fatto e allora, quanto più forte lo shock che subirebbe, tanto maggiori le sue probabilità di arrivare a una descrizione del carattere distruttivo.

Sgomberare: con questa parola d'ordine si potrebbe illustrare con particolare evidenza l'azione del carattere distruttivo. «Fammi posto!» è l'intimazione sulla quale il carattere distruttivo imposta il suo operato. E si troverà prima o poi qualcuno che ne ha bisogno senza (occuparlo). Perché il carattere distruttivo non distrugge per compiacere se stesso: è un mandatario.

Questo carattere distruttivo non è un Tersite, anzi, è giovane e allegro. Ne rappresenta addirittura l'immagine opposta, di una bellezza perfino apollinea: piena di giovinezza e di allegria. Infatti distruggere ringiovanisce perché toglie di mezzo i testimoni della nostra età; e rallegra perché ogni rimozione significa per colui che distrugge una schiarita, una perfetta - (per dirla in termini matematici) - riduzione se non estrazione della radice della propria condizione. A una simile, concezione apollinea del distruttore induce più che mai la comprensione di come si semplifichi straordinariamente il mondo ove lo si verifichi in base alla dignità d'essere distrutto. È il grande nastro che avvolge armonicamente ogni esistente. Ed è una visione che appare gradevole e consolante al carattere distruttivo. (Al contrario, nel caso del carattere edificante: ogni giorno le basi della sua esistenza si fanno più difficili, più condizionate, e sempre più condizionato diviene il suo operato, e più precario il suo equilibrio che non è, di per sé già, quello stabile del carattere distruttivo, ma quello labile del carattere creativo).

Il carattere distruttivo è sempre alacramente al lavoro. È la natura a dettargli i ritmi, indirettamente almeno: perché deve prevenirla. Altrimenti s'incaricherà essa stessa della distruzione.

Il carattere distruttivo non ha immaginazione. Ha poche esigenze, e la minima è: sapere che cosa subentra a ciò che è distrutto. In un

primo momento, per un attimo almeno, lo spazio vuoto: il posto dove era la cosa, dove era vissuto l'uomo. Si troverà poi prima o poi qualcuno che ne ha bisogno senza occuparlo.

Il carattere distruttivo non ha nulla a che fare con quello decadente e altrettanto poco con quello demoniaco. Non gli importano le avventure private, ma solo la certezza di non vivere neppure un attimo senza una missione storica.

Il carattere distruttivo non si uccide. Perché? Perché non c'è niente da eliminare. È in un punto d'indifferenza: la sua esistenza è creazione, il suo operare distruzione.

Il carattere distruttivo agisce in ogni situazione come se fosse un momento storico.

Come un segno trigonometrico collocato in cima è esposto da ogni lato al vento, così il carattere distruttivo - e specialmente le sue azioni - sono esposte da ogni parte alle chiacchiere. Proteggerlo da esse è insensato.

Alcuni rendono le cose tramandabili (e sono soprattutto i collezionisti, caratteri conservatori, conservanti), altri rendono le situazioni praticabili, per così dire citabili: e questi sono i caratteri distruttivi.

Il carattere distruttivo non è affatto interessato a essere capito. Considera superficiali gli sforzi in questo senso. L'essere frainteso non gli nuoce. Anzi, egli provoca l'equivoco, esattamente come lo provocavano gli oracoli, queste istituzioni statali distruttive. Il più piccolo borghese di tutti i fenomeni borghesi, il pettegolezzo, insorge solo perché la gente non vuole essere fraintesa. Il carattere distruttivo lascia che lo si fraintenda: e non provoca pettegolezzi.

Neppure per un attimo il carattere distruttivo è incline a cercare un «senso» della vita. Se potesse conferirgli per un attimo un senso, e fosse anche soltanto quello insito nella distruzione di ciò che distrugge, otterrebbe già di più di quanto aveva sperato.

Il carattere distruttivo non vive nella sensazione che la vita è degna d'essere vissuta, bensì in quella che il suicidio non vale la pena.

Il carattere distruttivo ha la consapevolezza dell'individuo storico, il cui sentimento fondamentale è una incoercibile diffidenza del corso delle cose, unita alla prontezza con cui prende costantemente atto che tutto può andare storto. Per questo il carattere distruttivo è l'affidabilità in persona.

Il carattere distruttivo non vede alcunché di duraturo. E proprio per questo scorge ovunque vie d'uscita. Anche lì dove altri vanno a sbattere contro muri o montagne, lui intravede la sua via d'uscita. Per lui non c'è situazione senza rimedio, ed è per questo che non prende neppure in considerazione il suicidio. Tuttavia, proprio perché scorge ovunque una via d'uscita, deve anche sgomberarsi ovunque la strada.

Non sempre con la forza bruta, talora anche con raffinatezza. E poiché scorge vie d'uscita ovunque, si trova sempre a un bivio: nessun attimo può sapere che cosa porterà il successivo. Riduce ciò che è grande in macerie non per amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa.

Il carattere distruttivo non crede mai di «avere la scelta». È abituato a esplorare ogni situazione solo in cerca della via d'uscita che gli lascia. È capace di capire in ogni momento della vita che «non si va avanti così» - perché in effetti, dentro di sé, nel suo intimo, non si va avanti così ma da un estremo all'altro.

Oskar Maria Graf come narratore

Oskar Maria Graf ha dato alle stampe due anni fa le sue belle *Storie d'almanacco*¹. *Storie di campagna* s'intitolava il primo volume, *Storie di città* il secondo, ed è stato giustamente osservato, a proposito di questa suddivisione, che documenta il suo stesso conflitto biografico, quello del «figlio di contadini del lago di Starnberg divenuto poeta nella città di Monaco» senza tuttavia riuscire a imbattersi, in nessuno di questi due ambiti di vita, in una società solida e compatta. E così queste *Storie d'almanacco* non sono tanto contenitori di una morale che ogni lettore potrebbe desumerne, quanto imploranti mani protese cui, passando, si vorrebbe porgere pudicamente il «senso» come un'elemosina. Queste storie, prive di conclusione, compensavano lo scarso contenuto con una capacità d'osservazione genuina e precisa, e costituivano timidi tentativi di orientare le antiche storie d'almanacco in una direzione che una nuova scuola definisce «epica». Perché questo concetto, esemplificato inizialmente sul teatro, ha un suo buon senso anche per la prosa, a proposito della quale si può dire che fa emergere l'aspetto pedagogico contro l'introversione, il narratore contro il romanziere.

Ciò che si può tramandare a voce, che è poi la sostanza del racconto, è infatti d'altra natura rispetto a ciò di cui consiste il romanzo. Quel che distingue nettamente il romanzo da tutte le altre forme della prosa - favola, saga, proverbio, scherzo, facezia - è di non provenire né di sfociare nella tradizione orale. La sala parto del romanzo è, vista storicamente, la solitudine dell'individuo il quale non sa più esprimersi esemplarmente sui suoi più importanti problemi, è egli stesso sconcertato e quindi non può dare consigli. La capacità di trasmettere ad altri il sentito dire e di evocare nell'evento vissuto lo spirito della storia, quanto vi è in essa di narrabile, questo semplice dono di essere contemporaneamente obiettivo e interessante, è invece connesso alla pura e semplice disponibilità a schiudersi dell'uomo interiore.

Attraverso ogni racconto, anche il più semplice, passa una grande corrente d'aria; e noi non abbiamo se non raramente idea di quanta libertà occorra per esporre anche la più piccola storia. Ogni preconcetto priva il narratore d'un pezzo della sua facilità d'esprimersi

e non soltanto, come si potrebbe pensare, d'un tema. È dunque una condizione vitale dell'epicità, nel nuovo senso dato a questo termine, quella di liquidare la componente privata da cui il romanzo trae invece il suo diritto d'essere. Poiché la nobile auto-sufficienza, la sublimazione del privato in quel silenzio con cui il romanzo confina (mentre il racconto passa di bocca in bocca), è da noi un privilegio del romanzo di formazione - il *Bildungsroman* -, è più che naturale che questo risulti provocatorio per i nostri nuovi epici. Se il romanzo di formazione mira alla costruzione d'una personalità, l'epico preferirà invece smontarla. Nel romanzo di formazione il protagonista vive esperienze che plasmano la sua personalità. Qui invece, nell'ambito epico, la persona oggetto dell'indagine fa delle esperienze che la sminuiscono.

Questo è fra l'altro il caso del capostazione Bolwieser², che impariamo a conoscere nel momento del suo maggiore vigore fisico, in pieno possesso di una sessualità che conferisce alla sua altrimenti misera vita coniugale un fasto tutto particolare. Wedekind avrebbe descritto l'aspetto demoniaco d'una simile incontenibile sessualità. Nel caso di Bolwieser la situazione è diversa. Non sono abissi quelli in cui l'impulso erotico lo precipita, solo i modesti scalini d'una cantina in cui scende passo dopo passo. E laggiù incontra sulla sua strada, conservata al fresco come le patate, quella morale che le *storie d'almanacco* non sempre invece riuscivano a raggiungere. La natura, ecco come la si potrebbe enunciare, è abituata ad arrangiarsi con il materiale che ha sotto mano; questo le consente di cavarsela anche quando le cose si fanno difficili, perfino quando il materiale è quello umano. Non è dunque da buttar via neppure Bolwieser, il piccolo borghese ottuso, meschino e ostinato, basta solo demolirlo, lasciare che deperisca, che si sfasci, fino a quando diviene un elemento abbastanza praticabile per una vita domestica nell'alta Baviera, che è poi l'ambiente che meglio gli si conviene. Diventa indifferente al mondo e soprattutto alle donne, però più si atrofizzano i suoi tratti umani, tanto più emergono in lui, ispirando fiducia, quelli del poveraccio. Alla fine troviamo così l'ormai quasi anonimo barcaiolo in cui l'ex ferroviere si è trasformato nelle vesti dell'infallibile profeta del tempo di quei paraggi, senza che per esprimersi come tale debba interpellare il prossimo né tanto meno il prossimo interpellare lui. «Farà freddo' dicono i contadini quando lo Xaverl accomoda il suo raggrinzito berretto di pelo seduto sulla piccola panca davanti al capanno. E non c'è bisogno che se ne colgano altri segni. 'Pioverà', dicono quando la sera, smesso il lavoro, copre la barca. E infatti, la mattina dopo, cade tutt'attorno una pioggia grigia e insistente».

Questo non è un romanzo, ma la storia di uno che è andato pel mondo a imparare l'arte di non essere più d'impiccio a nessuno. Forse

è addirittura una favola: la metamorfosi dell'animale in calore nell'omino segnatempo.

Per collezionisti poveri

S'intende che, tra le molte cose che possono rendere notevole e unico un libro per un collezionista, può essere talvolta annoverato anche il suo prezzo d'acquisto; che l'ammontare rappresenti per la sua consistenza un giustificato sforzo del felice possessore, o invece un trionfo del suo fiuto per la sua esiguità - in ambedue i casi esso accrescerà la gioia della sua conquista. Naturalmente, per parlare qui solo del secondo caso, in linea di principio non esiste libro, per quanto di valore, che non si possa trovare a buon prezzo o addirittura «regalato». Ma nella prassi le cose stanno diversamente. Dato che, almeno da noi in Germania, il privato è sempre più debole e dunque il numero dei libri che entrano nel grande giro del commercio d'antiquariato ufficiale cresce costantemente, certo i prezzi subiscono una leggera flessione in conseguenza dell'offerta eccessiva, ma d'altro canto diventano sempre più rari i libri che si sottraggono al trattamento antiquario corretto e che si possono acquistare da un ignaro per un nonnulla. Poiché dobbiamo qui parlare del libro a buon mercato, invece di brillare con qualche aneddoto di casi eccezionali, di leggendari colpi di fortuna del cercatore sui Quai di Parigi o addirittura (questa sarebbe già l'esperienza di un Münchhausen bibliofilo) sui carretti dei libri di Berlino, ci sembra più utile attirare l'attenzione di chi ama i libri su alcune occasioni che, anche a mettercela tutta, non possono costargli molto, sulle zone in cui la politica dei prezzi non ha ancora preso piede.

Ma prima di introdurre il novellino a questo paese di cuccagna dei bibliofili, gli proponiamo di aprirsi un varco attraverso la montagna di riso di questa riflessione: la crescita fino a poco fa costantemente accelerata della produzione di libri ha fatto sí che tra i libri vecchi messi in commercio dall'antiquariato e quelli nuovi, messi in commercio dalle librerie su commissione, si sia inserita un'inapparisciente terza classe di libri, dei quali nessuno si fa carico e che attendono inermi il collezionista che dia loro asilo: si tratta dei libri invecchiati. Il commercio antiquario stabilisce il prezzo anche di queste opere invecchiate e desuete quando appartengono alla produzione giovanile di uno scrittore molto rinomato. Per *Gestern* [Ieri] di Hofmannstahl o *Tägliches Leben* [Vita quotidiana] di Rilke il

collezionista deve spendere parecchio. Ma non appena si dedica al debutto di autori non proprio di rango europeo, egli si trova improvvisamente di fronte a brossure e volumetti per i quali non gli si chiede molto di più del valore della carta. È evidente che simili opere - ne nomineremo subito alcune - sono spesso, per la segnatura letteraria della loro epoca, altrettanto se non più significative dei tentativi maldestri di poeti che ben presto si innalzarono in una regione più alta. In breve, la proposta che vorremmo fare sarebbe di rivolgere l'attenzione alle opere prime degli scrittori non proprio famosissimi, e ancor più ai libriccini talvolta così estremamente interessanti di quei dimenticati che non sono mai andati oltre i due o tre volumi: gente che non lascia opere complete, che non ha mai occupato più di due centimetri nelle storie della letteratura eppure ha da dire, a proposito della propria epoca, cose più degne di nota di molti degli scrittori affermati.

Ed ora, alla rinfusa, alcuni nomi di tali piccoli scritti invecchiati o scrittori desueti dell'epoca più recente: in testa a tutti mettiamo Donald Wedekind, fratello del drammaturgo, autore del romanzo *Ultra montes* per l'editore Costenoble di Jena, oggi casa editrice di punta nel settore delle opere sulla tecnica della lavorazione del legno. Inoltre Donald Wedekind ha pubblicato alcuni volumetti di letteratura erotica. Sembra che sinora solo Ferdinand Hardenkopf si sia accorto di lui, e questi occupa a sua volta un posto molto onorevole nella nostra lista con le sue opere giovanili, il meraviglioso dialogo *Der Abend* [La sera] e gli incantevoli *Lesestücke* [Brani di lettura]. Sempre in ottima compagnia restiamo anche se ci volgiamo alle opere giovanili di un Salomo Friedlaender, tra le quali nominiamo qui soltanto due libriccini tanto dissimili tra loro come *Rosa die schöne Schutzmannsfrau* [Rosa, la bella moglie della guardia] e *Logik für Arbeiter* [Logica per operai]. Ci sono voluti anni e anni perché il commercio librario tedesco venisse a capo della svendita dell'opera giovanile *Ja... was... möchten wir nicht Alles!* [Già... che cosa ... non vorremmo!] del grande amico di Friedlaender, Paul Scheerbart. Più tardi le strade di Scheerbart s'incrociano coi primi passi di un altro che a noi giunge provvidenziale per illuminare un altro aspetto di questi remoti ambiti del collezionismo: si tratta delle larghe orme di Ernst Rowohlt, la cui prima opera editoriale (Parigi e Lipsia) fu la *Kater-Poesie* [Poesia della spranghetta] di Scheerbart. Anche questa sarebbe infatti un'impresa straordinariamente interessante, sia dal punto di vista sociologico che da quello collezionistico: raccogliere le prime opere editoriali di grandi case editrici, delle quali a tutt'oggi solo quelle di «Insel» hanno un prezzo elevato. Persino il così fastoso e interessante primo libro di Diederichs, *Schatz der Armen* [Il tesoro degli umili] di Maeterlinck, Firenze e Lipsia, si trovava di quando in quando per qualche marco.

Mentre un'opera come questa si presenta già esteriormente con qualche pretesa, dai primi prodotti di Jakob Hegner non si vede ancora che il loro realizzatore in seguito sarebbe diventato rinomato sia come editore che come stampatore. Ma per tornare ai poeti: chi sa più oggi di un Philipp Keller, il cui *Gemischte Gefühle* [Sentimenti contrastanti] è rimasto uno dei libri più leggibili del 1913 ; chi si ricorda della dissertazione di Franz Blei sul filosofo Avenarius, che valse all'autore una menzione da parte di Lenin; chi conosce ancora *Ermordung einer Butterblume* [Assassinio di un ranuncolo] di Döblin, *Quell des Übels* [La fonte del male] di Polgar, i *Kriminal-Sonette* [Sonetti polizieschi] di Eisenlohr - libri che sono altrettante chiavi false per il ripostiglio della letteratura contemporanea, nel quale si possono trascorrere le più belle e istruttive notti.

Tutto questo si trova sui carretti dei libri, nelle sezioni di svendita dei grandi magazzini, dove i libri giacciono accatastati a 45 o 95 pfennig, nelle cartolerie delle città di provincia e - chissà -, forse, a guardare un po' meglio, addirittura nella nostra stessa biblioteca.

Aneddoti sconosciuti su Kant

Questi aneddoti provengono da scritti che in quanto tali non hanno alcun rapporto con Kant stesso, quali almanacchi dispersi, riviste ecc. Un'unica eccezione è costituita dal sesto, tratto dalla raccolta *Immanuel Kant. La sua vita in descrizioni di contemporanei* (Deutsche Bibliothek di Berlino) che rappresenta un pozzo inesauribile non solo per il lettore di Kant ma soprattutto anche per il fisiognomo. Alcune di queste storie forniscono indicazioni sull'atteggiamento in virtù del quale la dottrina di Kant ancor prima di essere pienamente compresa e acquisita dal punto di vista filosofico, veniva percepita come una nuova potenza vitale alla quale riusciva impossibile sottrarsi.

Walter Benjamin

I. Aneddoti sconosciuti.

Una storia in cui Kant fu conciso.

Il suo praticante, un teologo incapace di conciliare la filosofia con la teologia, un giorno chiese consiglio a Kant su cosa pertanto gli convenisse leggere:

KANT Legga descrizioni di viaggi.

IL PRATICANTE Nella dogmatica accadono cose che non comprendo.

KANT Legga descrizioni di viaggi.

Una storia in cui Kant si cimenta con una parabola.

Durante una conversazione con il famoso filosofo di Königsberg, Kant, il discorso cadde anche sul gentil sesso:

«Una donna - disse Kant - deve essere come l'orologio di un campanile e fare tutto in modo puntuale al minuto, ma deve anche non essere come l'orologio di un campanile, ovvero non rivelare tutti i segreti ad alta voce; deve essere come una lumaca, vale a dire casalinga, ma deve anche non essere come la lumaca, ovvero non portare tutte le sue cose attaccate al proprio corpo».

Un racconto che mostra come, in mancanza di altro, Kant sia riuscito a ricavare dal matrimonio quanto meno una graziosa locuzione:

«La regola rimane: non ci si deve sposar, ma un'eccezione è data da sí degna coppia». Così si conclude un carme nuziale di Michael Richey, Amburgo 1741. Kant amava citarlo spesso e volentieri tutte le volte che la conversazione toccava l'argomento di un'eccezione da elevare al rango di rarità, sia che si parlasse del matrimonio, del celibato oppure di altre cose.

Una storia in cui Kant non è galante.

«Le donne erudite - osservò Kant - usano i loro libri così come usano il loro orologio; lo portano affinché si veda che ne hanno uno, benché in genere sia fermo e non sia regolato secondo il sole».

Una storia che mostra come esistano due tipi
dicitazioni: quelle che hanno le virgolette e quelle
alle quali sono ancora da mettere.

In una compagnia di eruditi si arrivò a parlare anche della maggior parte dei filosofi tedeschi, e, come naturale il discorso cadde in particolare su Kant e i suoi scritti.

«Ma mio Dio!» disse il consigliere segreto Ölricks, «come è possibile decantare in tal maniera gli scritti di Kant? Li si può scrivere su un'isola deserta, non contengono più di dieci citazioni».

Una storia senza la quale nessuno capisce la
«Critica del giudizio».

Durante una fresca estate in cui vi erano pochi insetti, al deposito della farina presso il dazio, Kant vide un gran numero di nidi di rondine e trovò alcuni piccoli sfracellati per terra. Stupito di tale circostanza, con la massima attenzione ripeté il suo esame e, inizialmente stentando di credere ai suoi occhi, fece la scoperta che erano le rondini stesse a gettare i loro piccoli fuori dai nidi. Colmo di meraviglia per questo istinto naturale che come guidato dall'intelletto, in caso di mancanza di cibo per tutti, portava le rondini a sacrificare alcuni dei piccoli per salvare gli altri, Kant disse: «Allora il mio intelletto tacque, e non potei fare altro che prostrarmi in adorazione»; tuttavia pronunciò queste parole in un modo che non è possibile descrivere e ancor meno imitare. La grande devozione che ferveva sul suo venerabile viso, il tono della voce, il modo in cui congiunse le mani, l'entusiasmo che accompagnava queste parole, tutto era unico.

Una storia con qualche parola nuova.

Allorché in una compagnia si parlò delle differenze tra i caratteri nazionali, Kant descrisse le più importanti nazioni europee con le seguenti parole:

«I francesi sono cortesi, vivaci, incoscienti, volubili, ebbri di libertà. Gli inglesi sono ostinati, caritatevoli, avidi di lucro, orgogliosi e scontenti. Gli spagnoli sono moderati, orgogliosi, religiosi, sostenuti, ignoranti, crudeli e pigri. Gli italiani sono gioiosi, solidi, passionali e assassini a tradimento. I tedeschi infine sono casalinghi, onesti, costanti, flemmatici, diligenti, modesti, tenaci, ospitali, eruditi, imitatori e smaniosi di titoli.

Ne consegue - aggiunse molto laconicamente - che la Francia è il paese della moda, l'Inghilterra il paese delle lune, la Spagna il paese degli antenati, l'Italia il paese dello sfarzo e la Germania il paese dei titoli.

Una storia in cui Kant sistema alcuni ufficiali.

Benché Kant non avesse la cattiva abitudine di molti eruditi di portare il discorso sempre sulla propria scienza, amava tuttavia parlare di cose che riguardassero la filosofia. Ciò era risaputo ad alcuni ufficiali della guarnigione. E un giorno trovandosi a colazione

presso il conte Henkel questi signori pensarono di prenderlo in giro per la sua dottrina. Cercarono pertanto di condurre la conversazione su quel terreno, ma in modo così goffo che il filosofo si accorse subito dell'intenzione. Discretamente prese a tessere il filo del discorso indirizzandolo sul tema dei cavalli e dei cani, l'oggetto di conversazione preferito di quei signori. Questi, adirandosi, presero a litigare su tale argomento. «Loro si infiammano - disse Kant - e ciò mi stupisce: non si sta parlando di filosofia».

Un sillogismo non di Kant, bensì su Kant.

Un giorno durante una lezione di logica Simmel volle dimostrare ai suoi allievi come da due premesse errate possa conseguire una conclusione corretta:

Premessa maggiore: Tutti gli indiani portano il codino.

Premessa minore: Kant era un indiano.

Conclusione: Quindi Kant portava il codino.

II. Kant come dispensatore di consigli di cuore.

A differenza di «Frau Christine» che tutti i sabati sulla «Ullsteinsche Abendzeitung» risolve i più ingarbugliati intrichi erotici sottoposti da abbonate dolenti e abbonati in preda alla disperazione, Kant probabilmente solo una volta in vita sua ebbe l'occasione di fungere da dispensatore di consigli di cuore per una donna tormentata dalle pene d'amore. Si trattava di Maria von Herbert, sorella di un dotato allievo di Kant, che nell'agosto del 1791 gli scrisse una lettera straziante. La selvaggia primitività e l'ortografia assolutamente confusa di questa missiva, probabilmente non insolite per il lettore dell'epoca, su quello di oggi sortiscono l'impressione a malapena supportabile di un'estrema, disperata agonia.

Kant prese tempo fino alla primavera del 1792 prima di risponderle; è da supporre che l'imprevisto assalto delle passioni l'abbia non poco alterato. Ma poi le scrisse una lettera che può certamente essere considerata la più commovente lettera di tutti i tempi mai scritta da un filosofo: commovente per la monumentale chiarezza del contenuto e della forma, ma ancor più per l'assoluta ingenuità nell'analisi del rapporto tra i sessi derivante da un'infantile ignoranza riguardo alle naturali reazioni dell'erotismo che oggi farebbe sorridere qualsiasi quattordicenne, come se l'estinzione delle

«tracce di quel legittimo sdegno fondato sui concetti della virtù» potesse riaccendere nell'uomo amato un amore ormai estintosi! Senza dubbio «Frau Christine» se la cava meglio in questo mestiere. - Tuttavia proprio questo impenetrabile muro di pietra che qui vediamo innalzato tra un mondo dello spirito e l'immoralismo della natura ci appare come il più sublime commento alla condizione umana mai pronunciato da Kant.

Di seguito riportiamo l'intera lettera della donna e un significativo frammento della lunga risposta di Kant.

A proposito di questa donna e della sua storia d'amore il 17 gennaio 1793 Kant scrive a Ehrhard: «Si è arenata sullo scoglio che io sono riuscito ad evitare, probabilmente più per fortuna che per mio merito, vale a dire quello dell'amore romantico. - Per realizzare un amore ideale si è prima consegnata a un individuo che ha abusato della sua fiducia, e sempre in nome di un tale amore lo ha confessato a un secondo amante». L'11 febbraio Kant spedisce la missiva di questa donna a Elisabeth Motherby concludendo la lettera d'accompagnamento con le seguenti parole: «La fortuna della Vostra educazione rende superflua l'intenzione di decantare questa lettura come esempio di monito da siffatti travimenti di una fantasia sublimata, può tuttavia essere utile a percepire tale fortuna con tanta maggiore intensità».

Nell'agosto dell'anno 1791 Kant ricevette la seguente lettera:

Grande Kant,

Ti imploro come un fedele implora il suo Dio in cerca di aiuto, di consolazione, o per avere risposte sulla morte, bastanti mi furono le tue ragioni riguardo all'essere futuro contenute nelle tue opere, ecco perché cerco rifugio presso di te, soltanto in questa vita non trovai nulla, proprio nulla che potesse sostituirmi il mio bene perduto che amavo come un oggetto che nella mia concezione comprendeva tutto in sé, sicché vivevo solo per lui e mi era un contrasto davanti a tutto il resto poiché tutte le altre cose mi apparivano quisquiglie e tutti gli altri uomini erano per me come ciance senza contenuto, ebbene questo oggetto io l'ho offeso attraverso un'interminabile menzogna che ora gli rivelai benché per il mio carattere essa non contenesse nulla di sconveniente poiché nella mia vita non avevo alcun vizio da nascondere, tuttavia la menzogna gli fu sufficiente e il suo amore svanì, egli è un uomo retto e pertanto non mi nega la sua amicizia e la sua fedeltà, ma quell'intimo sentimento che spontaneamente ci

condusse l'uno verso l'altro non è più, oh il mio cuore va in mille pezzi, e se tanto non avessi letto di Voi, certamente già avrei levato la mano su di me, ma così sono trattenuta dalla conclusione che ho dovuto trarre dalla Vostra dottrina, che non devo morire a causa dei patimenti della mia vita bensì che debba vivere a causa della mia esistenza, ora metteteVi al mio posto e datemi consolazione o condanna, ho letto la metafisica dei costumi compreso l'imperativo categorico, ma non mi è di alcun aiuto, la mia ragione mi abbandona proprio quando ne avrei più bisogno, una risposta ti scongiuro, oppure tu stesso non sei in grado di agire secondo l'imperativo da te formulato.

Nella primavera del 1792 Kant rispose:

La Vostra lettera appassionata, scaturita da un cuore che deve esser fatto per la virtù e la rettitudine poiché tanto ricettivo a un insegnamento degli stessi che non porta con sé alcunché di insinuante, mi trascina là dove Voi mi volete, vale a dire a mettermi al Vostro posto e così riflettere sul mezzo per consentirvi di pervenire a un acquietamento improntato a purezza morale e dunque a una reale profondità...

Per prima cosa devo consigliarvi di verificare se gli amari rimproveri che muovete a Voi stessa a causa di una menzogna, peraltro non escogitata come mascheramento di un qualche peccato da Voi commesso, siano da intendersi come rammarico per una banale imprudenza oppure come accusa interiore per l'immoralità contenuta nell'atto della menzogna. Nel primo caso Voi non fate che rimproverarVi la schiettezza della rivelazione e quindi questa volta Vi pentite di aver fatto il Vostro dovere (poiché di questo senza dubbio si tratta, quando intenzionalmente si trae qualcuno da un errore, per quanto per lui innocuo, in cui lo si è mantenuto per un certo tempo); e perché dunque Vi dolete di questo svelamento? Perché esso ha portato con sé il danno certamente grave di perdere la fiducia dell'amico. Ora, questo pentimento non contiene nulla di morale nel suo movente poiché la causa dello stesso non è tanto la consapevolezza dell'azione quanto quella delle sue conseguenze. Se invece il rimprovero che Vi offende è di quelli che poggiano realmente sul giudizio morale della Vostra condotta, allora sarebbe un cattivo medico morale quello che Vi consigliasse, poiché l'accaduto non può essere reso non accaduto, di estirpare il rimprovero dal Vostro cuore e di impegnarvi d'ora innanzi con tutta la Vostra anima a mantenere un atteggiamento di correttezza e sincerità, poiché la coscienza non può che conservare tutte le

trasgressioni così come un giudice non cassa gli atti relativi a delitti già condannati, ma li conserva in archivio per potere, in caso di nuova accusa per delitti simili o diversi, adeguatamente inasprire il suo verdetto. Ma rimuginare su questo genere di rimproveri e, dopo già aver imboccato un altro modo di pensare, attraverso continui rimproveri a causa di atti del passato non più rimediabili rendersi inutili alla vita, rappresenterebbe (ammesso di poter essere certi del proprio miglioramento) una fantastica visione di meritoria autoflagellazione che, come molti supposti mezzi religiosi consistenti nella ricerca del favore di una qualche forza superiore senza che si avverta la necessità di essere un uomo migliore, non sono da attribuire all'imputazione morale.

Se quindi una tale trasformazione del modo di pensare si è resa palese al Vostro amato amico, - considerato che la sincerità possiede un suo linguaggio inconfondibile - è necessario solo attendere qualche tempo perché le tracce di quel legittimo sdegno a sua volta fondato sui concetti della virtù a poco a poco si cancellino e la freddezza si trasformi in un sentimento di ancor più profonda simpatia. Se tuttavia quest'ultima circostanza non dovesse verificarsi allora ciò significherebbe che la calda simpatia in precedenza manifestata dallo stesso sarebbe stata di tipo fisico piuttosto che di tipo morale, e considerata la natura fugace di questi sentimenti, col tempo sarebbe comunque svanita da sé; una circostanza sfortunata, quindi, di quelle che non di rado ci occorrono nel corso della vita e che vanno affrontate con distacco, poiché comunque il valore di quest'ultima, nella misura in cui esso viene fatto risiedere in ciò che noi di buono possiamo godere è tenuto dagli uomini in eccessiva considerazione, mentre se stimato per quello che noi di buono possiamo fare è degno del massimo rispetto e della massima attenzione nonché degno di essere gioiosamente impiegato per nobili scopi. - Qui dunque, mia cara amica, come usa nelle prediche, Voi trovate l'insegnamento, la punizione e la consolazione, pregandovi io tuttavia di volerVi soffermare più sui primi due non che sull'ultima, poiché se quelli hanno sortito il loro effetto sicuramente l'ultima insieme alla smarrita soddisfazione della vita.

Fertili rudimenti degli inizi

Ancora qualche considerazione sui sillabari

Un anno fa (il 13 dicembre 1930) la «Frankfurter Zeitung» presentò ai propri lettori il primo sillabario di Tom Seidmann-Freud. Nacque allora l'idea di alleggerire in modo divertente il libro di lettura seguendo il suo sviluppo storico, e al contempo si dettero delle indicazioni sulle condizioni che costituivano la premessa per quest'ultima e più radicale soluzione. Nel frattempo l'impresa è progredita: sono disponibili la seconda parte del sillabario di lettura e la prima parte di quello di aritmetica. Ancora una volta i due *Leitmotiv* hanno dato una splendida dimostrazione della validità di quel metodo: far completamente leva sull'impulso ludico tramite l'intimo legame tra scrittura e disegno e suscitare nei bambini fiducia in se stessi dilatando il libro di testo sino a renderlo un'enciclopedia. In quest'occasione occorre richiamare una delle affermazioni decisive contenute nella presentazione del primo sillabario: «Esso non si prefigge l'acquisizione' e il 'dominio' di un determinato programma - questo tipo di apprendimento è congeniale soltanto agli adulti -, bensì tiene conto della natura del bambino, per il quale l'apprendimento, come tutto il resto, significa spontaneamente una grande avventura». Se, in questo viaggio avventuroso, all'inizio i fiori e i colori, i bambini e i nomi geografici erano isolette nel mare della fantasia, stavolta affiorano già i continenti bell'e distinti, il mondo delle foglie degli alberi e quello dei pesci, dei negozi e delle farfalle. E dappertutto si è provveduto a creare punti di sosta o rifugi: ciò significa che non occorre che il bambino continui a scrivere fin quando non è stanco, bensì che qui una figura attende la sua firma, là un racconto le parole che vi mancano, qui di nuovo una gabbia attende l'uccello che va disegnato al suo interno, oppure - in un altro punto - che cane, asino e gallo aspettano i loro bau-bau!, hi-hoh! e chicchirichí. Vi si aggiungono gruppi e classificazioni, di tanto in tanto già di tipo lessicale, mentre gli oggetti colorati vengono inseriti nelle rispettive caselle in base alle iniziali o, in maniera più squisitamente enciclopedica, secondo concetti specifici. In tal modo le cassette per le lettere ABC tollerano benissimo anche oggetti di cuoio, legno, metallo o vetro, e inoltre mobili, frutta, articoli di consumo. In tutta questa vicenda il bambino

non viene mai posto davanti alla materia di insegnamento, bensì sempre al di sopra di essa: come se - tanto per fare un esempio, nella lezione di zoologia - non venisse condotto davanti al cavallo, bensì venisse messo in groppa come cavaliere. Un cavallo di tal sorta è qui ogni lettera, ogni parola; e il compito del disegno - che accompagna tutti gli stadi di questo corso di lezioni - è di condurre il recalcitrante, con le sue curve - quasi fossero briglie e morso - sotto il potere del piccolo cavaliere. È davvero straordinario come sin dall'inizio l'autrice dia risalto all'autorità di comando, così decisiva per il gioco dei bambini, anche di fronte alla serie dei numeri. Lo schema punteggiato deve cedere il campo già subito dopo le prime pagine, seguono quindi rossi o neri battaglioni di pesci o insetti, farfalle o scoiattoli, e quando il bambino fa la somma finale di ogni fila dipinge le cifre proprio allo stesso modo in cui piazza un sergente davanti alla squadra. In ogni passo si è avuto riguardo di tutelare la sovranità di chi gioca, di non fargli sprecare energie nei contenuti didattici e di bandire il terrore con cui le prime cifre o lettere così volentieri si piantano come un feticcio davanti al bambino. Le generazioni più anziane, ad esempio, si ricorderanno sicuramente ancora dell'impressione difficilmente descrivibile in loro prodotta dai primi «problemi di applicazione» presenti nel libro di aritmetica. Quale freddezza non si espandeva dalla falsa bonarietà di quelle righe in cui di tanto in tanto, come un trabocchetto, era infilato un aggettivo numerale! Un tradimento bell'e buono da parte di quanto di più intimo e caro il bambino avesse dalla propria madre: i racconti. È quindi un mondo di riconciliazione quello che echeggia dal semplice imperativo contenuto in questo libro di aritmetica: « $8-6 = 2$. Inventaci su una storia e mettila per iscritto». Il fascino - e insieme l'alto contributo pedagogico - di quei libri didattici è nel modo in cui essi accolgono in sé il rilassamento che corrisponde a tale atteggiamento sovrano e che il bambino originariamente può cercare fuori di loro. Infatti, se ora il bambino si mette a storpiare quanto ha appena imparato e ad avviare con esso una serie di sciocchezze e assurdità, questo libro è ancora una volta il suo migliore amico. Poiché esso, anche stavolta, ha spazi bianchi a sufficienza da dipingere e scarabocchiare, ampi e fertili territori in cui c'è posto fin che si vuole per tutti i mostri e beniamini di colui che lo possiede. Naturalmente non si può fare a meno di lavori di dissodamento:

In questo racconto cancella:

tutte le A e le a con il rosso
tutte le R e le r con il blu
tutte le D e le d con il verde
tutte le L e le l con il marrone.

Ma, a compimento della fatica, a quali feste il bambino non si vede invitato!

Ecco estendersi per il paese della lettura quelle ghirlande che già nel primo libro erano emerse come scie del «castello della scrittura», e le lettere si prestano a travestimenti carnevaleschi. «As wer aunmel aun klaunas mädchan, des hetta auna windarketza. Duasa ketza konnta sprachan», si legge all'inizio di un passo, in un dialetto a metà tra l'antico altotedesco e il linguaggio dei briganti; ma subito accanto c'è spazio per lo smascheramento: «Ricopia il racconto mettendo però al posto di ogni *a* una *e* e viceversa; per ogni *ì* una¹. Sottobanco si decide, in tal modo, contemporaneamente un'annosa controversia pedagogica: se sia lecito presentare il falso ai bambini, per metterli in guardia. Risposta: sí, se si esagera. Quest'esperta familiare dei più piccini: l'esagerazione è anche quella che stende la sua mano gagliarda a schermare tante figure di questo libro di lettura. Non significa forse esagerare la finzione, iniziare un racconto con le parole: «Una giovane di nome Eva si alzò al mattino dall'armadio e iniziò la sua cena»? Ci si può stupire se uno conclude il suo giorno lavorativo raccogliendo biscotti di cioccolato cresciuti nell'erba finché non gli venne fame? È certo che il bambino si sazia di questi racconti. Oppure quando un altro comincia dicendo che Adolph abitava da un Bovaro insieme con la piccola Cecilia, non significa forse tutto questo esagerare l'ordine del mondo, introdurre nel racconto tutti i sostantivi fino a Yucatan e agli Zuccherini nella successione delle loro iniziali? E infine, non equivale a esagerare persino il riguardo per lo scolareto alle prime armi il sottoporgli dei questionari come a un professore: cosa fai il lunedì? il martedì? il mercoledì?, e così via, oppure l'apparecchiargli un tavolo con piatti a righe su cui possa scrivere le sue portate preferite? Certo. Ma esagerato è anche il Pierino Porcospino, esagerato è anche il racconto di Max e Moritz, esagerato anche Gulliver. Esagerati sono la solitudine di Robinson e ciò che Alice vede nel Paese delle Meraviglie - perché mai le lettere e le cifre non devono accreditarsi, con una sbrigliatezza esagerata, presso i bambini? È sicuro che le loro pretese diverranno ancora abbastanza esigenti.

Forse qualcuno (come chi scrive queste righe) conserva ancora il sillabario su cui sua nonna apprese a leggere. *Eì* [uovo], *Hui* [baleno], *Maus* [topo] - può darsi che la prima pagina inizi così. Nulla di male si può dire contro questi vecchi libri di lettura. E come lo potrebbe uno che da essi apprese a sollevarsi contro di loro? Che cosa, di tutto quel che gli è capitato più tardi nella vita, potrebbe competere con il rigore e la sicurezza con cui quei tratti penetrarono in lui, quale sottomissione gli fece sentire la sua portata incommensurabile più della sottomissione alle lettere? Dunque nulla contro quei vecchi

sillabari. Ma era la «serietà della vita» che da essi parlava, e il dito che scorreva lungo le loro righe aveva varcato la soglia di un regno dal cui territorio nessun viandante fa ritorno: esso si trovava nella zona esclusiva del nero su bianco, della legge e del diritto, dell'irrefutabile, dell'essere posto per l'eternità. Oggi sappiamo che cosa si debba pensare di simili cose. Forse la miseria, la privazione dei diritti, l'insicurezza dei nostri giorni sono l'unico prezzo per cui possiamo praticare il gioco con le lettere, ammaliante e insieme disammaliante, gioco dal quale questi sillabari della Siedmann-Freud traggono una ragionevolezza così profonda.

Note

Abbreviazioni.

GS Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 voll., a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972-89.

GB Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura del Theodor W. Adorno Archiv; voll. I-VI: 1910-1940, Frankfurt am Main 1995-2000.

Katalog Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, a cura del Theodor W. Adorno Archiv; voll. I-VI: 1910-1940, Frankfurt am Main 1995-2000. *Walter Benjamin 1892-1940*, mostra del T. W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, in collaborazione con il Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, a cura di R. Tiedemann, C. Gödde e H. Lonitz, Marbach am Neckar 1991³.

L Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, a cura di G. Scholem e T. W. Adorno, Torino 1978.

MG Walter Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Torino 1982.

P Walter Benjamin, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, vol. IX: *I «passages» di Parigi*, Torino 2000.

SA Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Milano 1992.

Scritti II Walter Benjamin, *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, vol. II: *Scritti 1923-1927*, Torino 2001.

SH Walter Benjamin, *Sull'hascisch. Testimonianze di Jean Selz*, Torino 1975.

TU Walter Benjamin e Gershom Scholem, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, a cura di G. Scholem, Torino 1987.

1930

GIOCATTOLI RUSSI

Russische Spielsachen (GS, IV/1, 623-25). Prima pubblicazione: «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung», VI, 10 gennaio 1930, n. 2.

Il saggio, accompagnato da dodici illustrazioni, fu scritto forse tra il febbraio e il marzo del 1927 (probabilmente però più tardi), nelle settimane in cui Benjamin era *impegnato in una ricognizione del suo dossier «Mosca»* [ossia il *Diario moscovita*] per sfruttarlo a fini letterari in una serie di lavori, come scrive nella lettera a Kracauer del 23 febbraio 1927. Qui leggiamo anche: *Proprio ora, a Francoforte* [nella redazione dello «*Illustriertes Blatt*», un supplemento della «*Frankfurter Zeitung*»], *Lei dovrebbe avere sotto mano una graziosa collezione di fotografie (giocattoli d'origine russa). La offro allo «Illustriertes Blatt» e avrei di preferenza incaricato della mediazione Lei (che saprà già virtualmente vedere davanti a sé il mio testo da accompagnare a queste immagini), se non fossi stato «à l'improviste» portato da un amico su da [Karl] Otten* [il redattore berlinese], *che ora ha spedito le cose a Francoforte*. Con le cose Benjamin intende le fotografie russe, in accompagnamento alle quali Kracauer a Francoforte sarebbe stato in grado di immaginare virtualmente il testo - al momento evidentemente non ancora scritto -, in altre parole: di disporre e mettere in moto la sua pubblicazione e realizzazione nel supplemento della «*Frankfurter Zeitung*». Che il saggio fosse già stato scritto (a Berlino) e Benjamin aspettasse solo un cenno da Kracauer, o che esistesse invece ancora solo nella testa di Benjamin, esso comunque non fu pubblicato sullo «*Illustriertes Blatt*», ma solo nel 1930 e in forma accorciata sulla «*Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*» (cfr. GS, IV/1, 1051). I tagli si riferiscono soprattutto alle undici fotografie che Benjamin aveva fatto realizzare durante il suo soggiorno a Mosca tra il 1926 e il 1927, e che aveva fatto annotare da N. Bartram, il direttore del Museo del giocattolo di Mosca; le didascalie che Benjamin aveva abbinato alle undici illustrazioni (cfr. p. 18, figg. 1-11) sono la traduzione in tedesco di tali annotazioni. Come risulta da un appunto sulla copia di lavoro del manoscritto del saggio pubblicato sulla «*Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*», si tratta di una versione ridotta, da cui sono state tolte almeno sei delle undici fotografie. Non è chiaro se sia

stato accorciato anche il testo, dacché il manoscritto del saggio non è conservato. Nell'archivio si trovano però tutte e undici le fotografie con gli appunti scritti da Benjamin sul retro (ossia la traduzione delle didascalie di Bartram); una conferma del fatto che Benjamin le inviò tutte alla «Rundfunk-Zeitung».

ELOGIO DELLA BAMBOLA

Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max v. Boehns «Puppen und Puppenspiele». [Recensione:] Max von Boehn, *Puppen und Puppenspiele*, 2 voll., 293 pp. e 292 pp., F. Bruckmann, München 1929 (GS, III, 213-18). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 10 gennaio 1930, n. 2, p. 5.

Il saggio, che unitamente alla critica di Benjamin all'autore, svolge importanti variazioni sul tema del *collezionista* e del *collezionismo* (*i collezionisti sono fisiognomici del mondo delle cose*) (GS, III, 217, 216) e che in un certo senso integra il testo di Max von Boehn con ricordi propri - sia biograficamente che oggettivamente significativi - del periodo bernese (1917-20) in concomitanza con la trattazione del *teatro delle marionette* (GS, III, 215 sgg.), immette nella discussione del tema della «bambola» le conoscenze da Benjamin raccolte a Mosca a proposito della *produzione* popolare di giocattoli e bambole, e nel corso dell'immaginaria disputa critica con l'autore domanda: *dove saranno finite le straordinarie bambole di terracotta provenienti non da una manifattura statale ma dalle mani dei contadini del governatorato di Vjatka?*, di cui egli stesso aveva citato e discusso esempi nel suo saggio illustrato sui *Giocattoli russi* (cfr. sopra, p. 547) (GS, IV/2, 624 sgg., fig. 7).

INGRESSO CON GHIRLANDA

Bekränkter Eingang. Zur Ausstellung «Gesunde Nerven» im Gesundheitshaus Kreuzberg (GS, IV/1, 557-61). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 10 gennaio 1930, n. 2, pp. 7 sgg.

Il resoconto erige un monumento al sovrintendente dei medici scolastici Ernst Joël, un vero *educatore medico del popolo* (del quale Benjamin fu a lungo amico). Del legame intellettuale con lui dà notizia il seguente appunto nel diario di Benjamin, dell'11 ottobre 1928: *Importanti sono i frammenti di un colloquio che avemmo a proposito della sua mostra all'ufficio d'igiene. La tecnica di queste mostre. L'esposizione, che accanto alle sue enormi possibilità corre anche un rischio : quello di istupidire. E infatti istupidisce qualsiasi esposizione in cui manchi il momento della sorpresa. Quello che si vede non può essere mai lo stesso o semplicemente più o meno di quel che dice la didascalia, ma deve contenere un ché di nuovo, un effetto di evidenza che per principio non sia ottenibile con le parole. La stessa pretesa può essere sollevata da un altro lato a illustrazione al concetto non di riproduzione, ma di attualizzazione dello spazio o*

del tempo in cui l'oggetto funziona. Da chiamare in soccorso : la parodia o la variante del libro popolare, come «Pierino Porcospino», il «fait divers», i giochi, la pubblicità, ecc. Fondamentale è qui riconoscere come la vecchia e la nuova istruzione popolare siano contrapposte. Il concetto d'un tempo si basava sulla parola chiave : divulgazione. Si partiva dall'erudizione di un qualche professore stimato e si credeva di toccare con mano come in un tale caso la qualità si rovescia in quantità. La nuova istruzione popolare parte dal dato di fatto delle visite di massa e produce il rovesciamento della quantità in qualità, ossia ci si aspetta che la forma in cui le cose sono rappresentabili nella maniera per noi più. perspicua abbia un effetto stimolante e ravvivante sulla scienza. (Sammlung Scholem, Pergamentheft, p. 19).

COME SI PROFILA IN RUSSIA UN SUCCESSO TEATRALE

Wie ein russischer Theatererfolg aussieht (GS, IV/1, 561-63). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 17 gennaio 1930, n. 3, p. 7.

Il testo, dedicato alla tipologia di letteratura e critica letteraria pubblico-collettiva (in opposizione a quella personale, da terza pagina) nella Russia rivoluzionaria - un altro prodotto della messa a frutto del dossier *Mosca* - si basa evidentemente su un colloquio che Benjamin ebbe durante il suo soggiorno a Mosca, forse il 7 gennaio 1927, con il mio partner *Bill' Belozerkovsky*, autore del [dramma] «*Sturm*», che io stesso [ho] visto a Mosca [...] diversi anni fa. Questo colloquio - un *rendez-vous* a proposito dello «*Sturm*» al quale sembra che anche Benjamin abbia preso parte - era stato organizzato (GS, VI, 355) da Nikolaus Basseches (GS, VI, 785). Il rimando di Benjamin ai *diversi anni* passati da quando vide il pezzo a Mosca, dunque dal periodo tra la fine del 1926 e i primi del 1927, permette di fissare la data di stesura di questo testo attorno al periodo della sua pubblicazione, nel marzo del 1930.

SERATA CON MONSIEUR ALBERT

Abend mit Monsieur Albert (GS, IV/1, 587-92). Pubblicazione postuma.

Di questo testo esistono due versioni: la prima si trova nel *Diario parigino* (cfr. GS, IV, 575-578; cfr. sotto, p. 553) pubblicato da Benjamin sulla «*Literarische Welt*»; la seconda, diversa dalla prima, è quella che Benjamin stese appositamente per Scholem. Questo si evince dalla sua lettera del 25 gennaio 1930, dove si legge: *Ma non ti ho ancora riferito sulla piti memorabile delle mie serate parigine. Si tratta di quella trascorsa in compagnia di M. Albert. M. Albert è Albertine, è l'amante di Marcel Proust. Sono stato a cena con lui. Nei nostri discorsi c'è stato piti di un momento degno di nota, nulla però che potesse misurarsi con la prima impressione fattami dall'uomo quando mi è comparso davanti agli occhi nel piccolo bagno pubblico per omosessuali che M. Albert dirige nella rue St. Lazare standosene su un podio sul quale è appoggiato un tavolo*

carico di accessori da bagno, *pochettes-surprises* e biglietti di ingresso. Se tre settimane fa ho cominciato il mio diario parigino scrivendo a mano, nel frattempo la materia si è infittita a tal punto che potrò continuare il lavoro solo con l'aiuto della mia segretaria. Della serata con M. Albert farò fare, esclusivamente per te e come regalo senza il quale - senza la cui promessa [ossia senza la promessa di dettarlo presto alla segretaria] - non vorrei far partire la lettera, una copia (GB, III, 507; L, 180 sg.). Dato che Benjamin dunque stese questo testo «come resoconto a Scholem, quindi non come parte della pubblicazione in programma sulla 'Literarische Welt', qui esso [...] è pubblicato a parte» (GS, IV/1, 1046).

TESTE PARIGINE

Pariser Köpfe (GS, VII/1, 279-86). Conferenza radiofonica, trasmessa il 23 gennaio 1930 dal Frankfurter Rundfunk (cfr. GS, VII/2, 630). Prima pubblicazione: GS, VII/1, 279-86.

Tra i lavori per la radio di Benjamin, le sue conferenze su temi letterari sono il gruppo anche numericamente più importante e consistente. Certo queste conferenze sono strettamente imparentate con i *Literarische und ästhetische Essays* [Saggi di letteratura e di estetica] nella forma in cui sono raccolti in GS, II; in parte esse si sovrappongono anche ad alcuni di questi. Ciò nonostante le *Conferenze radiofoniche* cercano una propria forma, che mira tra l'altro evidentemente a una semplificazione dei mezzi linguistici. Questi *lavori radiofonici*, di cui Benjamin era stato incaricato grazie alla mediazione del suo amico Ernst Schoen - che dal 1924 occupò una posizione importante come responsabile della programmazione del Frankfurter Rundfunk (GB, III, 15) e che nel giugno del 1929 divenne direttore artistico dell'emittente francofortese (GB, III, 466; L, 172) - furono trasmessi esclusivamente dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte. Un indice cronologico dei *Literarische Rundfunkvorträge* [Conferenze letterarie per la radio] - 16 (o 17) lavori in tutto - si trova nel volume delle GS contenente le opere postume (cfr. GS, VII/2, 608 sgg.). Si tratta dell'ordine ideale di un gruppo di questi lavori: della forma che avrebbero dovuto avere e in cui avrebbero dovuto essere pubblicati se ci fossero state condizioni di trasmissione unitarie e sincroniche per tutti i testi. Ma poiché gli editori non hanno avuto a disposizione tutti i testi contemporaneamente e alle stesse condizioni, essi sono stati riprodotti in luoghi diversi dell'edizione - i testi che sono divenuti accessibili ai curatori negli archivi della Repubblica Democratica Tedesca a partire dal 1983 hanno potuto essere pubblicati solo nel volume delle GS contenente le opere postume. Si tratta di 5 (o 6) pezzi, pubblicati nel volume VII delle GS (GS, VII/1, 250-57, 257-69, 270-79, 286-94; e GS, VII/2, 610-16; cfr. W. Benjamin, *Ombre corte*, Torino 1993, pp. 415-23, 484-98, 552-62, nonché pp. 31-38 e 131-38 del presente volume). Quanto alla genesi delle conferenze radiofoniche *Teste parigine*: dal dicembre del 1929 fino al febbraio del 1930 Benjamin soggiornò a Parigi; interruppe questo soggiorno per tenere due conferenze radiofoniche a Francoforte il 23

e 24 gennaio del 1930. Già il 25 gennaio era nuovamente a Parigi, e riferiva a Scholem: *A Francoforte ho tenuto due conferenze radiofoniche e dopo il mio rientro potrò dedicarmi a cose più utili* (GB, III, 507; L, 180). Il più importante frutto del suo viaggio fu il *Diario parigino* (cfr. GS, IV/1, 567-87) a proposito del cui manoscritto Benjamin nella stessa lettera scriveva a Scholem: *Se tre settimane fa ho cominciato il mio diario parigino scrivendo a mano, nel frattempo la materia si è infittita al punto che potrò continuare il lavoro solo con l'aiuto di una segretaria* (GB, III, 507; L, 181). Mentre appare probabile che la versione definitiva del *Diario parigino* sia stata completata dopo il ritorno a Berlino, per le due conferenze francofortesi *Teste parigine* e *Il saggio «Dio in Francia?» di Friedrich Sieburg* (cfr. sotto) Benjamin poté ricorrere al diario manoscritto, che pure non sembra essere conservato. Le conferenze non nacquero solo contemporaneamente, ma anche in stretta contiguità tematica: il dettato originale del *Diario parigino* comprendeva alcune pagine che Benjamin scartò in fase di rielaborazione e sostituì con pagine nuove, mentre utilizzò le pagine scartate per la conferenza sul libro di Sieburg sulla Francia (cfr. GS, VII/2, 631-33).

IL SAGGIO «DIO IN FRANCIA?» DI FRIEDRICH SIEBURG

Friedrich Sieburgs Versuch «Gott in Frankreich?» (GS, VII/1, 286-94). Conferenza radiofonica trasmessa il 24 gennaio 1930 dal Frankfurter Rundfunk.

In luogo del presente titolo, formulato dai curatori a titolo di completamento, il dattiloscritto di Benjamin reca il titolo *Bücherstunde* [Ora dei libri], ossia il nome del programma dell'emittente in cui la conferenza doveva essere presentata; nella «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» la conferenza era annunciata sotto la rubrica e il titolo *Buch und Film - Buchbesprechung «Gott in Frankreich?» Ein Versuch von Friedrich Sieburg. Referent: Walter Benjamin* [Libro e film - Recensione di *Gott in Frankreich?* Un saggio di Friedrich Sieburg. Relatore: Walter Benjamin] (GS, VII/2, 633).

Per le date della genesi cfr. le note relative a *Teste parigine* (cfr. sopra). Le pagine scartate nella rielaborazione benjaminiana di questo dattiloscritto rappresentano una variante interessante alla caratteristica del libro di Sieburg, che a titolo di documentazione del procedimento benjaminiano è stata riprodotta nelle annotazioni alla conferenza su Sieburg (GS, VII/2, 631-33).

BERLINO CITTÀ DEMONIACA

Das dämonische Berlin (GS, VII/1, 86-92). Conferenza radiofonica trasmessa il 25 febbraio 1930 dal Berliner Rundfunk. Questa datazione risale all'annotazione a mano di Benjamin sul dattiloscritto. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata per questo giorno nella rubrica «Jugendstunde (Berlin). Sprecher: Dr. Walter

Benjamin» [Ora dei giovani (Berlino). Relatore: Dr. Walter Benjamin] dalle 18.00 alle 18.25 (GS, VII/2, 587).

Nel periodo tra il 1929 e il 1932 Benjamin scrisse numerosi lavori per la radio, allora ancora agli inizi. Ernst Schoen, direttore artistico del Frankfurter Rundfunk fino al 1932 (cfr. SA, 287) - a questi, anch'egli ex allievo del Kaiser Friedrich Gymnasium di Berlino (cfr. SA, 19) e membro di un circolo letterario, Benjamin era legato da un'amicizia intellettuale e personale piuttosto intima (SA, 145 e 178) - gli aveva offerto la possibilità di collaborare al nuovo strumento di comunicazione. Come l'attività pubblicistica e di critico letterario, questa collaborazione servì per un certo tempo, dopo il fallimento dei suoi progetti accademici, ad assicurargli in qualche modo l'esistenza. I lavori per la radio si dividono in tre gruppi: *Conferenze letterarie per la radio*, *Storie radiofoniche per bambini* e «*Hörmodelle*» e *drammi radiofonici*. Il gruppo numericamente più cospicuo è quello delle *Storie radiofoniche per bambini*, dell'entità complessiva delle quali i curatori vennero a conoscenza solo nel 1983, e che furono disponibili per una pubblicazione a partire dal 1985¹; con queste Benjamin «si era rivolto ai bambini e ai ragazzi» tra il 1929 e il 1932 «sia nell'ambito della 'Jugendstunde' della Funkstunde AG di Berlino, sia nell'ambito di una 'Stunde der Jugend' [Ora della gioventù] del Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte» (cfr. GS, VII/2, 583). Mentre questi lavori poterono trovare accoglienza solo nel volume supplementare delle GS (cfr. GS, VII/1, 68-249 e GS, VII/2, 583-607), quelli degli altri due gruppi furono pubblicati già nei volumi II e IV delle GS: così ad esempio nel gruppo *Vorträge und Reden* [Conferenze e discorsi] (GS, II/2, 633-701 e GS, III, 1440-64) e nel gruppo *Hörmodelle* (GS, IV/II, 627-720 e 1053-73). Questi lavori, completati da pezzi anch'essi divenuti accessibili ai curatori solo nel 1983 e pubblicati nel volume supplementare delle GS (VII/x, 250-94 e GS, VII/2, 608-34; cfr. anche le note ai lavori per la radio riprodotti di seguito in questo volume), tra il 1931 e il 1932 furono trasmessi, oltre che da Francoforte e Berlino, anche da altre stazioni radiofoniche, come ad esempio Colonia. Per l'indice di tutti i lavori radiofonici di Benjamin cfr. GS, II/3, 1441 sg. Benjamin considerava scarso il loro valore letterario. A Scholem disse ad esempio di sperare di *ridurre il più possibile il lavoro che mi dà il pane, soprattutto quello giornalistico* (GB, III, 507; L, 180) accennando contemporaneamente a qualche suo *incerto impegno radiofonico* (SA, 258). A fronte di questo, come diceva il curatore della prima edizione delle conferenze radiofoniche, è bene che «il lettore di Benjamin» abbia l'opportunità di «mettere alla prova e correggere il giudizio svilente dell'autore su questi lavori». Resta da tenere fermo che «le *Storie radiofoniche per bambini* [e qualcosa di analogo si può dire anche degli altri lavori radiofonici] integrano la fisionomia dello scrittore Walter Benjamin con una dimensione nuova, e ce lo mostrano come ingegnoso e discreto maestro della gioventù dietro la maschera del narratore» (GS, VII/2, 583).

Ein Berliner Straßenjunge (GS, VII/1, 92-98). Conferenza radiofonica trasmessa il 7 marzo 1930; la data è annotata a mano da Benjamin sul dattiloscritto. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata tra le 17.30 e le 18.00 come «Jugendstunde (Berlin) Sprecher: Dr. Walter Benjamin» (cfr. GS, VII/2, 588).

PASSEGGIATA BERLINESE TRA I GIOCATOLI I

Berliner Spielzeugwanderung I (GS, VII/1, 98-105). Conferenza radiofonica trasmessa il 15 marzo 1930; la data è annotata a mano da Benjamin sul dattiloscritto. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata per questo giorno tra le 15.20 e le 15.40 come «Jugendstunde (Berlin) Sprecher: Dr. Walter Benjamin» (GS, VII/2, 589).

Nella conferenza si esprimono le intenzioni pedagogiche progressiste di Benjamin. *Perché non si dovrebbero tenere conferenze specialistiche anche per bambini. Ad esempio sui giocattoli, nonostante o proprio perché di giocattoli si intendono almeno tanto quanto la persona che qui parla* (GS, VII/1, 101), senza tuttavia essere necessariamente accomodanti.

PASSEGGIATA BERLINESE TRA I GIOCATOLI II

Berliner Spielzeugwanderung II (GS, VII/1, 105-11). Conferenza radiofonica, trasmessa il 22 marzo 1930; la data è annotata di pugno di Benjamin sul dattiloscritto. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata tra le 15.20 e le 15.45 come «Jugendstunde (Berlin) Sprecher: Dr. Walter Benjamin» (cfr. GS, VII/2, 589 sg.).

DIARIO PARIGINO

Pariser Tagebuch (GS, IV/1, 567-87). Prima pubblicazione (in quattro parti): «Die literarische Welt», VI, 17 aprile 1930, n. 16-17, pp. 3 sgg.; VI, 2 maggio 1930, n. 18, pp. 7 sgg.; VI, 23 maggio 1930, n. 21, pp. 7 sgg.; 20 giugno 1930, VI, n. 25, pp. 7 sgg.

Dal dicembre 1929 fino al febbraio 1930 Benjamin soggiornò a Parigi e scrisse, presumibilmente in seguito a un incarico da parte della «Literarische Welt», un ponderoso resoconto diaristico del suo soggiorno, in particolare degli incontri con le persone da lui ritratte (così *Aragon, Greene, Fargue, Jouhandeau, Quint, Berl, Bertaux, Monnier* e altri). Il 25 gennaio 1930 comunicava a Scholem: *Se tre settimane fa ho cominciato il mio diario parigino scrivendo a mano, nel frattempo la materia si è infittita a tal punto che potrò continuare il lavoro solo con l'aiuto della mia segretaria* (GB, III, 507; L, 180).

Benjamin diede al diario la sua forma definitiva - compresi i lavori estratti dalle annotazioni (cfr. le note a *Teste parigine*, sopra, p. 549; *Serata con Monsieur Albert*, sopra, p. 549; e *Il saggio di Sieburg*, sopra, p. 550) - solo dopo il suo ritorno a Berlino.

E. T. A. HOFFMANN E OSKAR PANIZZA

E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza (GS, II/2, 641-48). Conferenza radiofonica trasmessa il 26 marzo 1930 dal Südwestdeutscher Rundfunk a Francoforte.

Come si evince anche dalla prima frase della conferenza, essa fu tenuta come conferenza inaugurale di un ciclo intitolato *Parallelen* [Paralleli]; si trattava di confronti tra scrittori appartenenti a epoche diverse. L'*annuncio* al quale allude sempre dalla prima frase di cui sopra, si riferisce all'annuncio sulla «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung», in cui al 26 marzo 1930 si legge: «18.05 (6-05) Paralleli I - E. Th. Hoffmann e Oskar Panizza». Per questa come per la seguente conferenza radiofonica cfr. la nota a *Teste parigine* (sopra, p. 549).

LO «SCHELMUFFSKY» DI REUTER E LA «JOBSIADE» DI KORTUM

Reuters «Schelmuffsky» und Kortums «Jobsiade» (GS, II/2, 648-60). Conferenza radiofonica, trasmessa il 28 marzo 1930 dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte.

Questo titolo riproduce l'annotazione a mano di Benjamin sul dattiloscritto, mentre l'annuncio della trasmissione sulla «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» recita invece: «Umorismo rabbioso: 'Schelmuffsky' di Christ. Reuter e 'Jobsiade' di Kortum».

ADDIO, TIROLO MIO!

Ade mein Land Tirol (GS, IV/i, 468). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», VI, 18 marzo 1930, n. 234.

Nel Benjamin Archiv troviamo due diverse versioni di questa glossa, ma solo una di queste reca l'indicazione di stampa. Probabilmente il testo fu composto due volte, per due diverse edizioni di uno stesso numero della «Frankfurter Zeitung» (cfr. GS, IV/2, 1032).

PASSAGGIO SOTTERRANEO NELLA TIERGARTENSTRASSE

Unterirdischer Gang in der Tiergartenstraße (GS, IV/1, 563-65). Prima

pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 28 marzo 1930, n. 13, p. 7 (cfr. GS, IV/2,1043).

Il resoconto riecheggia motivi del *Passagen-Werk* - le strade ammobiliate della città - e dell'allegorismo barocco: *il barocco ludico, la mania degli atlanti, il motivo del labirinto*.

LA BORSIG

Borsig (GS, VII/1, 111-17). Conferenza radiofonica trasmessa il 5 aprile 1930 dal Berliner Rundfunk; questa data è annotata di pugno di Benjamin sul dattiloscritto della conferenza. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata per questo giorno dalle 15.20 alle 15.40 come «Jugendstunde (Berlin) Sprecher: Dr. Walter Benjamin».

JAMES ENSOR COMPIE SETTANT'ANNI

James Ensor wird 70 Jahre (GS, IV/1, 565-67). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 14 aprile 1930, n. 15, pp. 7 sgg.

Il lavoro contiene un'interessante dichiarazione a proposito dell'analogo poetico del *Gedichtetes* [il «poetato»] (nella teoria estetica del giovane Benjamin): il *Gemaltes* [il «dipinto»] nelle arti visive; i *motivi* di Ensor pretendono *imperiosamente di essere decifrati*.

THEODOR HOSEMANN

Theodor Hosemann (GS, VII/1, 124-30). Conferenza radiofonica trasmessa il 14 aprile 1930 dal Berliner Rundfunk; questa data è annotata di pugno di Benjamin sul dattiloscritto della conferenza. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata tra le 17.45 e le 18.10 come «Jugendstunde (Berlin) Sprecher: Dr. Walter Benjamin».

FRANÇOIS PORCHE, «IL CALVARIO DEL POETA BAUDELAIRE»

François Porché, «Der Leidensweg des Dichters Baudelaire» (GS, III, 218 sgg.) Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 17 aprile 1930, n. 16-17, p. 6. La recensione è contrassegnata con le iniziali *W. B.*

DAL COMMENTARIO BRECHTIANO

Aus dem Brecht-Kommentar (GS, II/2, 506-10). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIII, 6 luglio 1930, n. 27.

Nella lettera dell'aprile 1930 in cui Benjamin rivela a Scholem la propria situazione di crisi interiore ed esteriore, che lo costringe a dare un nuovo inizio a un'esistenza fallita in molti punti, *dal domicilio fino all'attività che mi dà da vivere - in una situazione*, come Benjamin stesso sa, *di assoluta provvisorietà* -, a proposito delle sue attività letterarie di quel periodo, si legge, nel tono del più asciutto resoconto: *Il mio ultimo breve lavoro è intitolato «Aus dem Brecht-Kommentar», e spero che verrà pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung»;* cosa che effettivamente accadde circa dieci settimane più tardi. *È un primo risultato del mio rapporto con Brecht, che in questo ultimo periodo si è fatto molto interessante. Te lo invierò non appena viene pubblicato* (GB, III, 522; L, 184 sgg.). Benjamin aveva conosciuto Brecht l'anno precedente, nel maggio del 1929, a Berlino. Si trattò di un incontro determinante per la sua vita, e ancor più per il suo pensiero e la sua opera (cfr. GS, II/3, 1363); per la storia dell'incontro con Brecht e dello scambio teorico e letterario tra i due, nonché per le testimonianze della loro temporanea cooperazione - che ebbe un decorso non sempre privo di problemi, e fu talvolta caratterizzata da solidarietà unilaterale - cfr. le note in GS, II/3, 1363-73. Ciò nonostante, Benjamin insistette molto sul significato della produzione di Brecht per il proprio lavoro - soprattutto nei confronti di Scholem (GS, II/3, 1366). In particolare partecipò con crescente interesse ai *Versuche*, che cominciarono a uscire nel 1929: [...] *perché questi scritti sono i primi: beninteso : poetici o letterari - per i quali in quanto critico mi pronuncio senza riserve (pubbliche), poiché una parte del mio sviluppo degli ultimi anni si è svolto nel confronto con essi e poiché essi illuminano piti nitidamente di tutti gli altri le condizioni intellettuali in cui si compie il lavoro di gente come me in questo paese* (GB, IV, 45; L, 203) - scriveva a Scholem un anno più tardi.

«Benjamin scrisse i suoi commentari a opere di Brecht tra il 1930 e il 1939. Il primo di questi lavori annuncia già con il titolo *Dal commentario brechtiano* che l'autore progettava un commentario complessivo». Tutti «i suoi singoli lavori su Brecht soddisfano [...] quelle condizioni che Benjamin stabilisce nell'ultimo di essi [...] per la forma del commentario: partono dalla *classicità* dei loro testi, si servono della forma autoritario-arcaica del commentario *al servizio di una poesia che non solo non ha in sé nulla di arcaico ma che tiene anche testa a ciò cui oggi si riconosce un'autorità* (GS, II/2, 539). I commentari a Brecht di Benjamin [cfr. GS, II/2, 506-72 e GS, II/3, 1373-92, nonché GS, II/2, 660-67 e GS, III, 440-49] costituiscono frammenti, o perlomeno lavori preliminari, di un complesso più vasto, anche se Benjamin in un momento non meglio precisato sembra averne abbandonato il progetto» (GS, II/3, 1373)². «Il primo testo brechtiano commentato da Benjamin è rappresentato dal coro della pièce rimasta frammento *Untergang des Egoisten Johann Fatzer* [Declino dell'egoista Johann Fatzer], a cui il drammaturgo lavorò tra il 1927 e il 1930 [...] Brecht pubblicò parti del *Fatzer* nel 1930 nel primo fascicolo dei *Versuche* [...] L'unica esternazione di Benjamin relativa al suo commentario dei due cori *Fatzer, komm* [Vieni, Fatzer] si trova nella lettera del 25 aprile 1930 a Scholem» citata all'inizio, e «permette di stabilire la data approssimativa» per la genesi «del testo

stampato solo nel luglio del 1930» attorno all'aprile dello stesso anno (GS, II/2, 1374 sgg.).

RICETTE PER COMMEDIOGRAFI

Rezepte für Komödienschreiber. Gespräch zwischen Wilhelm Speyer und Walter Benjamin. Trasmissione annunciata con questo titolo dalla «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» per il 9 maggio 1930, dalle 18.05 alle 18.35. Prima pubblicazione: GS, VII/2, 610-16.

Non è lontano dalle *Conferenze radiofoniche* (cfr. sopra la nota a *Teste parigine*, p. 549) benjaminiane questo dialogo, che può perciò essere considerato un annesso a questo gruppo di opere; come per le conferenze, la sua trasmissione fu annunciata sulla Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung. A partire dal 1933 Benjamin fece da consulente a una serie di romanzi e di pièce teatrali di Wilhelm Speyer. Per la pièce *Es geht. Aber es ist auch danach* [Va. Però si vede] di cui tratta il dialogo radiofonico, Benjamin aveva una percentuale sul lordo dei diritti di rappresentazione (cfr. al proposito GB, III, 484 e 492 sgg.; cfr. anche GS, VI, 794, nota). Il testo del dialogo che ci è tramandato fu probabilmente scritto a macchina su dettato - allo stato attuale non è possibile sapere se dal solo Benjamin o da ambedue gli autori; dopodiché il dattiloscritto reca elaborazioni nella calligrafia di Benjamin (cfr. GS, VII/2, 609).

UN ISOLATO SI FA NOTARE

Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. [Recensione:] Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurter Sozietätsdruckerei, Frankfurt am Main (1930), vol. I, pp. 473-77.

Nella sua copia del lavoro Benjamin ha sostituito a mano il titolo redazionale «Politisierung der Intelligenz» [Politizzazione dell'intelligenza] con il titolo originale *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar* (cfr. GS, III, 639).

S[IEGFRIED] KRACAUER, «GLI IMPIEGATI»

S[iegfried] Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurter Sozietätsdruckerei, Frankfurt am Main, 1930, 148 pp. (GS, III, 226-28). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 16 maggio 1930, n. 20, p. 5.

Una seconda, breve recensione mette in luce Kracauer come teorico contemporaneo della società operante con i mezzi della critica dell'ideologia, che Benjamin contrappone nettamente al tipo di sociologo

corrispondente al produttore di analisi della società ideologicamente utili, del genere delle comuni *ricerche su «La sociologia...»* - di questo o di quel gruppo (ad esempio «dell'impiegato») (cfr. p. 145). Benjamin aveva dedicato la prima recensione all'importante fisiognomico che egli considerava essere Kracauer, all'acuto indagatore e al fustigatore delle centrali di *questo mondo di simboli*: il mondo di una cultura metropolitana spiccatamente impiegatizia (cfr. pp. 143 e 147).

UN LIBRO PER COLORO CHE SONO STANCHI DEI ROMANZI

Ein Buch für die, die Romane satt haben. [Recensione:] Fritz Ernst, *Studien zur europäischen Literatur*, Verlag der Neuen Schweizer Rundschau, Zürich (1930), pp. 222 (GS, III, 228-30). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIII, 25 maggio 1930, n. 21.

La recensione prende le mosse dall'opera di Hemingway, *Men without women*, il cui titolo «potrebbe benissimo» essere anche quello del volume - qui recensito - di Fritz Ernst. In questo libro Benjamin loda l'opposto - caratterizzato da uno stile incisivo - delle esposizioni biografiche *mosce*.

MANGIARE

Essen (GS, IV/1, 374-81). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», XXIV, 29 maggio 1930, n. 396. (Stampa parziale di *Maulbeer-Omelette* [*Omelette di more*] sulla «Leipziger Zeitung», 8 giugno 1930).

La sequenza di sei pezzi in prosa - dedicati alla caratterizzazione sensuale e minuziosa di cibi, frutti e piatti e del loro consumo al di qua e al di là dei confini, sopra e sotto le soglie dell'appetito e del gusto - costituiscono parte integrante del gruppo dei *Denkbilder* [immagini di pensiero], raccolti dai curatori nel volume IV delle GS (GS, IV/1, 307-438). Il termine *Denkbild*, che indica una precisa forma di rappresentazione utilizzata da Benjamin con grande maestria, fu scelto da lui stesso e impiegato come titolo di una serie di pezzi in prosa piuttosto brevi che - accanto alle *Skizzenreihen* [sequenze di schizzi] (GS, IV/2, 992), raggruppamenti sequenziali di pezzi in prosa - fanno parte del grande gruppo dei *Denkbilder* assieme a pezzi singoli stilisticamente affini; il loro carattere esemplare ha fatto sembrare opportuna ai curatori questa definizione di genere per il gruppo nel suo insieme (cfr. GS, IV/1, 428-33). Si tratta di una forma di rappresentazione che Benjamin utilizza per la prima volta in maniera esemplare negli aforismi di *Strada a senso unico* (cfr. Scritti II, 409 sgg.) e che, in un travalicamento dei tradizionali confini tra produzione filosofica, scientifica, artistica e saggistica richiesto dall'oggetto stesso della rappresentazione, «nasconde un contenuto filosofico sotto la maschera della riflessione giocosa a proposito di oggetti (in senso tradizionale) apparentemente insignificanti», e che «testimonia del carattere specifico di questo pensiero», del suo tratto di

fondo allegorizzante e fisiognomizzante «al pari delle grandi trattazioni e dei saggi» (GS, IV/2, 883). Benjamin definisce i *Denkbilder* anche come una particolare forma di *essay*, come «risultati di un lungo lavoro sulla forma» (GS, IV/2, 987), di *ritratti* tracciati con precisione e di *fisiognomie* (di persone, di cose e avvenimenti); come lavori orientati al modello ideale di quella delicata «empiria» per la quale la contemplazione della fatticità in uno spirito di accorta ricerca è «già teoria» (GB, III, 232). I *Denkbilder* di *Mangiare* sono nati in occasione dei viaggi di Benjamin in Italia e in Russia.

ROMANZI GIALLI, IN VIAGGIO

Kriminalromane, auf Reisen (GS, IV/1, 381-83). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIII, 1° giugno 1930, n. 404.

Si tratta di un *Denkbild* del tipo del pezzo singolo (cfr. nota precedente).

CRISI DEL ROMANZO

Krisis des Romans. Zu Döblins «Berlin Alexanderplatz». [Recensione:] Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, S. Fischer Verlag, Berlin 1929, 530 pp. (GS, III, 230-36). Prima pubblicazione: «Die Gesellschaft», VII (1930), vol. I, pp. 562-66.

Alla fine di ottobre del 1929 Benjamin, proveniente da Berlino dove era in corso la sua causa di divorzio, soggiorna a Francoforte, tra l'altro per tenervi alcune conferenze radiofoniche. Ai primi di novembre riparte per Berlino, come comunica a Scholem il 1° novembre 1929 in una lettera da Rostock nella quale riferisce tra l'altro dei suoi vari progetti lavorativi di questo periodo, e anche di avere *fatto appena prima di partire* da Berlino *una grande recensione di «Berlin Alexanderplatz» di Döblin* (GB, III, 490). Poiché (come ci dice la data dell'ultima lettera precedente di cui abbiamo notizia) Benjamin non parte per Francoforte prima del 7 ottobre 1929, la recensione dovrebbe essere stata scritta con tutta probabilità a Berlino all'incirca nella seconda o terza settimana di ottobre; non si può però escludere che la prima metà del testo sia stata rielaborata al momento della stampa.

GABRIELE ECKEHARD, «IL LIBRO TEDESCO NEL PERIODO DEL BAROCCO»

Gabriele Eckehard, *Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock*, Verlag Ullstein, Berlin 1930, 50 pp. (Berliner Bibliophile Abhandlungen 4). (GS, III, 236 sgg.). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 6 giugno 1930, n. 23, p. 6. Il testo è contrassegnato con le iniziali *W.B.*

La recensione contiene importanti varianti del tema benjaminiano del

PROCESSI ALLE STREGHE

Hexenprozesse (GS, VII/1, 145-52). Conferenza radiofonica. Trasmessa il 16 luglio 1930 dal Berliner Rundfunk. Nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» la conferenza era annunciata nella rubrica «Jugendstunde» con il titolo «Hexenprozesse. Sprecher: Dr. Walter Benjamin» [Processi alle streghe. Relatore: Dr. Walter Benjamin] dalle 17.30 alle 18.00.

Una serie di appunti sul tema che ci sono pervenuti con l'opera postuma di Benjamin ci permettono di fare supposizioni sul probabile metodo di lavoro da Benjamin usato per comporre le sue conferenze radiofoniche. Probabilmente dettava il testo vero e proprio sulla base degli appunti, oppure parlava direttamente nel microfono. Delle sue notevoli qualità di oratore abbiamo diverse testimonianze.

BERT BRECHT

Bert Brecht (GS, II/2, 660-67). Conferenza radiofonica trasmessa il 24 giugno 1930 dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte. Prima pubblicazione: Benjamin, *Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur*, a cura di Gerhard Seidel, Leipzig 1970, pp. 261-69.

A proposito di questo testo cfr. la nota a *Dal commentario brechtiano*, qui sopra, p. 555.

DIBATTITO RUSSO IN TEDESCO

Russische Debatte auf deutsch (GS, IV/1, 591-95). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 4 luglio 1930, n. 27, pp. 7 sgg.

Si tratta del resoconto di Benjamin di un'assemblea del Verein der Freunde des neuen Russlands [Associazione degli amici della nuova Russia], della quale Benjamin aveva già parlato anche altrove, ancora sotto l'influsso delle impressioni del suo viaggio in Russia a cavallo tra il 1926 e il 1927 (cfr. Scritti II, 657).

VISITA A UNA FONDERIA DELL'OTTONE

Besuch im Messingwerk (GS, VII/1, 131-37). Conferenza radiofonica tenuta l'11 luglio 1939 per il Rundfunk Berlin; questa è la data riportata a mano da Benjamin sul suo dattiloscritto della conferenza. La guida ai programmi radiofonici «FunkStunde», invece, annuncia la conferenza per il

12 luglio - il giorno seguente - nella rubrica «Jugendstunde» come «Gang durch ein Messingwerk. Sprecher: Dr. Walter Benjamin» [Giro attraverso una fabbrica di ottone. Relatore: Dr. Walter Benjamin], dalle 15.20 circa alle 15.45 (cfr. GS, VII/2, 592).

APPUNTI DI VIAGGIO (1930)

Reisenotizen (1930). (GS, VI, 419-21). Prima pubblicazione: GS, IV, 419-21.

Dal suo viaggio in Scandinavia Benjamin, che definisce se stesso come viaggiatore instancabile, discendente di Schelmuffsky, riferisce a Gretel Adorno alla fine di luglio del 1930: *Una volta lontano da Berlino il mondo diventa bello e spazioso, e su di un piroscapo da 2000 tonnellate ha posto, oltre che per varia plebaglia itinerante, anche per il suo servitore tacitamente divertito. Proprio ora gli offro lo spettacolo di una vecchia baffutamente buffa, che, con la sua tazza di caffè accanto, prende il sole su di una sdraio sulla terrazza della nave - la terrazza è d'obbligo, sul boulevard come sul fiordo - mentre scarabocchia il suo ricamo* (GB, III, 534 sgg.). A metà agosto del 1930 poi leggiamo, in una lettera a Scholem scritta da Zoppot: *Ho raggiunto l'ultima o penultima tappa del mio viaggio - essa è Zoppot. Per quanto il viaggio che ho fatto sia stato bello - sono stato oltre il circolo polare e fin dentro il nord della Finlandia - esso è stato troppo solitario per essere veramente riposante [...]* Le redazioni borbottano perché non faccio nulla. Eppure devo sfruttare le poche occasioni di oziare che mi sono date nella vita. Ciò non toglie che io mi impegni in una serie di cose minori. Ho scritto un ciclo, «Mare nordico», che con ogni probabilità tra non molto avrai occasione di vedere (GB, III, 536 sgg.; L, 186). Gli *Appunti di viaggio 1930* sono a metà strada tra l'appunto di diario e la prima stesura di un saggio, in questo caso il *Denkbild* intitolato *Mare nordico* (cfr. pp. 216), che per la maggior parte non rappresenta altro che un'energica rielaborazione degli *Appunti di viaggio 1930*. Se ciò nonostante i curatori hanno deciso di non trattare questi ultimi come prima versione di *Mare nordico*, ma di pubblicarli assieme agli «scritti autobiografici», questo è avvenuto in considerazione della spontaneità che caratterizza gli *Appunti di viaggio* rispetto alla formulazione definitiva del *Denkbild*. Sul retro del primo foglio degli *Appunti di viaggio 1930* Benjamin ha annotato tentativi di formulazione per il passo conclusivo di *Mare nordico* (cfr. GS, VI, 792) che sono rivelatori della sua tecnica di scrittura e furono probabilmente scritti anche sotto l'impressione di *Der Geist als Widersacher der Seele* [Lo spirito come avversario dell'anima] di Ludwig Klages, il cui primo volume Benjamin lesse durante il viaggio. Per *Mare nordico* cfr. sotto, p. 561.

IL CASERMONE

Die Mietskaserne (GS, VII/1, 117-24). Conferenza radiofonica, ma priva della data e del luogo di trasmissione che Benjamin era solito aggiungere a

mano sul dattiloscritto. Nella guida ai programmi radiofonici non è stato possibile rintracciare un lavoro radiofonico dal titolo *Die Mietskaserne*. Il destinatario implicito, il tenore del racconto e il riferimento ad altre conferenze tenute per la stessa serie indicano che essa fu tenuta (o almeno si prevedeva che sarebbe stata tenuta) nell'ambito di una serie di trasmissioni per bambini e ragazzi (probabilmente per la «Funkstunde» del Berliner Rundfunk; cfr., in riferimento alla *Baugeschichte Berlins* [Storia dell'edilizia berlinese], il brano *La Borsig*, pp. 108-14).

Contribuiscono a stabilire una probabile data di stesura (primavera/estate 1930) in particolare tre dati fondamentali: prima di tutto il rimando di Benjamin al fascicolo di aprile della rivista «Uhu» (cfr. GS, VII/1, 123); poi la data della prima pubblicazione della recensione di Hegemann, il 14 settembre 1930 (cfr. sotto, p. 562); infine la data di pubblicazione della seconda recensione di Kracauer, con il confronto (fondante per l'accento critico del lavoro) tra Kracauer e Hegemann, tra il critico dell'universo edilizio berlinese più recente e il critico di quello storico (cfr. GS, III, 228); questa recensione uscì il 16 maggio 1930. Benjamin dunque si era occupato dello storico dell'edilizia Hegemann così intensamente da giustificare lavori come la recensione di Kracauer e il lavoro dedicato espressamente a Hegemann *Un giacobino di oggi* a partire al più presto da aprile-maggio fino al più tardi a settembre del 1930. L'enfasi sul carattere scandaloso della storia dell'edilizia berlinese che dà il tono alla recensione di Hegemann è per il suo tenore complessivo la stessa che troviamo nella conferenza radiofonica *Il casermone*. Si può dunque supporre che essa sia stata scritta nello stesso periodo della recensione.

TEORIE DEL FASCISMO TEDESCO

Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelchrift «Krieg und Krieger» herausgegeben von Ernst Jünger. [Recensione:] *Krieg und Krieger*, a cura di Ernst Jünger, Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin 1930, 204 pp. (GS, III, 238-50). Prima pubblicazione: «Die Gesellschaft», VII (1930), vol. II, pp. 32-41.

Il 14 giugno 1930 Benjamin riferisce a Scholem da Berlino: *Proprio ora sto preparando, appoggiandomi su due confronti piuttosto ampi e non ancora pubblicati rispettivamente con la raccolta a cura di Ernst Jünger «Krieg und Frieden» [Guerra e pace] e con «Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik» [Il poeta come guida nell'epoca classica tedesca] di Max Kommerell (cfr. pp. 221 sgg.), un allievo di Wolters, una conferenza radiofonica che mi ha portato, un po' più tardi di te, ad avere a che fare con l'indicibile mattone di Wolters [ossia Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890* (Stefan George e i «Blätter für die Kunst». Storia delle idee in Germania dal 1890), Berlin 1930]. L'allievo e il maestro si trovano qui in un contrasto che fa onore al primo (GB, III, 531). La conferenza radiofonica di cui Benjamin parla è sconosciuta (cfr. GB, III, 532); il*

confronto con Jünger, che già nel giugno 1930 era pronto anche se non pubblicato - ed era dunque stato scritto nel periodo tra l'uscita del libro e i mesi precedenti il giugno 1930 - fu pubblicato un mese più tardi su «Die Gesellschaft».

PER L'ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI HOFMANNSTAHL

Zur Wiederkehr von Hofmannstahls Todestag. [Recensione:] Loris, *Die Prosa des jungen Hofmannstahl*, con una postfazione di Max Mell, S. Fischer Verlag, Berlin 1930, 284 pp. (GS, III, 250-52). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 1° agosto 1930, n. 31, p. 5.

Tra i *Fragmente vermischten Inhalts* [Frammenti vari], nel gruppo *Charakteristiken und Kritiken* [Caratteristiche e critiche] dai curatori raccolto nel vol. VI delle GS si trova una caratterizzazione di Hofmannstahl, definito *l'estremo e più sublime poeta-condensatore* della sostanza *autentica* di *opere* altrui (come quelle di Tasso, Goethe, Calderón ecc.) (cfr. GS, VI, 145 sgg. e 718 sgg.). Molto probabilmente essa fu scritta in occasione della morte di Hofmannstahl - il 5 luglio 1929 - ma a giudicare dal *ductus* dello scritto fu stesa più tardi, all'incirca nel 1930 o addirittura nel 1931 ; forse essa fu scritta in concomitanza con la recensione del 1930, ma a Benjamin sembrò poi inadatta ai fini della recensione (essa *avvicina* Hofmannstahl al falsario di sculture Aleco Dossena).

MARE NORDICO

Nordische See (GS, IV/1, 383-87). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», LXXV, 18 settembre 1930, n. 675.

Ho scritto un ciclo, «Mare nordico», che con ogni probabilità tra non molto avrai occasione di vedere, scrive Benjamin il 15 agosto 1930 a Scholem da Zoppot - *l'ultima o la penultima tappa del mio viaggio* (GB, III, 537, 536; L, 186). Egli qui definisce un ciclo la disposizione in sequenza di sei (o sette) annotazioni alla maniera dei *Denkbilder* (cfr. GS, IV/1, 305-435). Rispetto a queste, gli *Appunti di viaggio 1930* inseriti nel gruppo delle *Autobiographische Notizen* nel vol. VI delle GS, (GS, VI, 419-21) sono annotazioni di carattere diaristico come quelle che servivano a Benjamin da «serbatoi, ai quali attingeva largamente per i lavori destinati alle stampe» (GS, VI, 630), così come avviene qui nel caso del ciclo *Mare nordico*. «Un confronto ad esempio dei *Denkbilder* con le loro prime versioni nei diari dovrebbe fornire numerosi lumi a proposito della tecnica letteraria di Benjamin» (cfr. GS, VI, 630); qui il confronto andrebbe fatto con le annotazioni degli *Appunti di viaggio* del 1930 (cfr. sopra, p. 559).

CONTRO UN CAPOLAVORO

Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell, «Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik» [Recensione:] Max Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin, Georg Bondi, Berlin 1928, 486 pp. (GS, III, 252-59). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 15 agosto 1930, n. 33-34, pp. 9-11.

Il 27 luglio 1929 Benjamin, da un viaggio in Italia, scriveva a Scholem: *A San Gimignano mi sono rovinato le mani negli spini di un cespuglio di rose, che in parte aveva una fioritura sorprendentemente bella, cresciuto nel giardino di George. Si tratta del libro «Il poeta come guida nell'epoca classica tedesca». Il suo autore si chiama Kommerell e la mia recensione è intitolata «Contro un capolavoro»* (GB, III, 477, 478; L, 176). Solo due giorni prima, in una comunicazione epistolare a Kracauer, Benjamin scrive: *dimoro in questo silenzioso e remoto paesucolo di montagna sopra la pianura toscana che stormisce di grilli, San Gimignano [...] Qui ho dedicato il mio tempo a una lunga critica, che ancora una volta si misura con un allievo di George, benché un allievo estremamente acuto e sapiente* (GB, III, 475, 476). Una volta tornato a Berlino, scrive a Scholem il 18 settembre 1929: *Ora sto lavorando alla redazione definitiva della grande recensione che mi ha tenuto occupato a San Gimignano. Si tratta della pubblicazione più sorprendente che sia scaturita dal cenacolo di George negli ultimi anni: il libro di Kommerell* (GS, III, 485 sg.). E circa nove mesi più tardi, sempre in una lettera a Scholem da Berlino, si legge: *Proprio ora sto preparando, appoggiandomi su due confronti piuttosto ampi e non ancora pubblicati con la raccolta a cura di Ernst Jünger «Krieg und Frieden»* (cfr. sopra, p. 561) *e con «Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik» di Max Kommerell [...], una conferenza radiofonica che mi ha portato [...] ad avere a che fare con l'indicibile mattone di Wolters* (GB, III, 532). Se Benjamin aveva cominciato la redazione definitiva della grande recensione [di Kommerell] nel settembre del 1929, questa poté però essere pubblicata solo quasi un anno più tardi.

UN GIACOBINO DI OGGI

Ein Jakobiner von heute. Zu Werner Hegemanns «Das steinerne Berlin». [Recensione:] Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*, Verlag Gustav Kiepenheuer, Berlin (1930), 505 pp. (GS, III, 260-65). Prime pubblicazioni: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIII, 14 settembre 1930, n. 37 e «Königsberger Hartungsche Zeitung», 28 settembre 1930.

Il lavoro dovrebbe essere stato scritto nelle settimane tra aprile-maggio e giugno-luglio 1930; per la datazione cfr. la nota a *Il casermone* (sopra, p. 560).

Myslowitz - Braunschweig-Marseille. Geschichte eines Haschisch-Rausches (GS, IV/2, 729-37). Prima pubblicazione: «Uhu», VII (1930-31), novembre 1930, n. 2, pp. 90-101.

Nella prima metà degli anni trenta Benjamin scrisse un numero piuttosto cospicuo di storie e racconti. Questi lavori furono evidentemente tutti scritti per la pubblicazione su giornali e riviste, talvolta anche come conferenze radiofoniche, e nacquero in parte per *motivi tangibili* di necessità economica (GB, IV, 158). La storia *Myslowitz - Braunschweig - Marseille* proviene dalla riserva dei verbali e delle annotazioni di Benjamin sui suoi esperimenti con le droghe eseguiti a partire dal 1927 (cfr. GS, VI, 558-618 e 818-24) ed è, assieme al resoconto *Haschisch in Marseille* [Hascisch a Marsiglia] (cfr. GS, IV/1, 409-16; SH, 18-29)³, l'unico testo in formulazione definitiva nel contesto del tentativo complessivamente fallito di Benjamin di scrivere *un libro molto importante sull'haschisch* (GB, IV, 113; L, 220). La *Storia di un'ebbrezza provocata dall'haschisch* si basa sul «Rauschprotokoll» [Verbale d'ebbrezza] del 29 settembre[1928], sabato. Marsiglia (cfr. GS, VI, 579-87), che Benjamin in seguito trasformò ancora una volta nel testo *Haschisch in Marseille*. Benjamin riprese inoltre passi di un «Verbale d'ebbrezza» che Ernst Joel (uno dei medici che seguivano gli esperimenti) aveva steso nel 1928 in occasione di un esperimento cui Benjamin aveva preso parte (cfr. GS, VI, 574-79).

BANDE DI BRIGANTI NELL'ANTICA GERMANIA

Räuberbanden im alten Deutschland (GS, VII/1, 152-59). Conferenza radiofonica; il dattiloscritto reca l'indicazione *Frankfurter und Berliner Sender September Oktober 1930* [Emittente di Francoforte e di Berlino settembre ottobre

1930] di pugno di Benjamin. La «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» - guida ai programmi radiofonici dell'emittente di Francoforte - annuncia la conferenza per il 23 settembre 1930 dalle 15.25 alle 15.50, la «FunkStunde» di Berlino per il 2 ottobre 1930, dalle 17.30 alle 17.50.

STORIE VERE DI CANI

Wahre Geschichten von Hunden (GS, VII/1, 243-49). Conferenza radiofonica, il cui dattiloscritto reca, nella calligrafia di Benjamin, l'indicazione *Im Berliner Rundfunk 27 September 1930* [Per il Berliner Rundfunk 27 settembre 1930]. La guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» annuncia la conferenza per questa data dalle 15.20 alle 15.40 (GS, VII/2, 606 sgg.).

GLI ZINGARI

Die Zigeuner (GS, VII/1, 159-65). Conferenza radiofonica; il dattiloscritto reca, in una calligrafia estranea, l'indicazione «21./12.30. Stunde. Dr. W. Benjamin». Non è chiaro se questa data sia esatta. La conferenza, come annuncia la guida ai programmi radiofonici «FunkStunde», fu trasmessa già due mesi prima dall'emittente di Berlino con il titolo «Jugendstunde *Die Zigeuner* Sprecher: Dr. Walter Benjamin» [Ora dei giovani *Gli zingari* relatore: Dr. Walter Benjamin], il 23 ottobre 1930 dalle 17.30 alle 17.50.

SYMEON, IL NUOVO TEOLOGO, «LUCE DELLA LUCE»

«*Symeon, der neue Theologe, Licht vom Licht. Hymnen*». (Traduzione e postfazione di Kilian Kirchhoff). Hellerau: Jakob Hegner 1930, 217 Bl. Nel genere di un libro xilografico (GS, III, 266). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 31 ottobre 1930, n. 44, p. 6. La prima pubblicazione è siglata con le iniziali W. B.

MALINCONIA DI SINISTRA

Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch. [Recensione:] *Erich Kästner. Ein Mann gibt Auskunft*, Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin-Stuttgart (1930), 112 pp. Prima pubblicazione: «Die Gesellschaft», VIII (1931), vol. I, pp. 181-84.

L'11 ottobre 1930 Benjamin spedì la sua recensione di Kästner a Bernhard von Brentano, a quel tempo corrispondente della «Frankfurter Zeitung» a Berlino: *La pubblichì, se possibile, nella Sua rubrica «Zur Kritik der symptomatischen Zeiterscheinungen in der Literatur»* [Per la critica dei fenomeni sintomatici del nostro tempo in letteratura]. *Si accorgerà che è stata scritta per questa. Mi rallegrerei molto se anche rispetto a questo fenomeno problematico - intendo Kästner - dovessimo essere d'accordo [...] Spero che il Kästner trovi posto nel prossimo «Literaturblatt»* (GB, III, 644). Benjamin ribadì a Brentano questa speranza il 23 ottobre 1930, aggiungendo: *Spero che le pernìci della palude mondana e teatrale spicchino il volo spaventate* (GB, III, 547). La recensione è probabilmente uno dei primi documenti dell'influenza di Brecht su Benjamin, come documenta anche la sua lettera ad Adorno: *Quanto volentieri mi farei sentire con qualcosa di scritto, visto che di quella massa di colloqui - gli incontri tra Brecht e me - portata attualmente in superficie non L'ha certo ancora raggiunta il fragore dei frangenti. Ma la «Frankfurter Zeitung», su cui a questo proposito avevo soprattutto contato - penso al mio articolo su Kästner - si rende assai difficile. Palesemente vengono presi riguardi su riguardi* (GB, III, 552). A rifiutare la pubblicazione della recensione fu Friedrich T. Gubler, allora direttore della pagina culturale della «Frankfurter Zeitung» (cfr. GB, III, 556); la recensione uscì poi tre mesi più tardi su «Die Gesellschaft».

PERIODICI SURREALISTI

Surrealistische Zeitschriften (GS, IV/1, 595 sgg.). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VI, 7 novembre 1930, n. 45, p. 9. La prima pubblicazione è siglata con le iniziali *W. B.*

I «BOOTLEGGERS»

Die Bootleggers (GS, VII/1, 201-6). Conferenza radiofonica trasmessa l'8 novembre 1930 dal Berliner Rundfunk e il 31 dicembre 1930 dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte. Nell'annuncio della «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» il titolo indicato è «Die Bootleggers oder die amerikanischen Alkoholschmuggler» [I *bootleggers* o i contrabbandieri americani di alcolici].

CRITICA DELLE CASE EDITRICI

Kritik der Verlagsanstalten (GS, II/2, 769-772). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung» LXIII, 16 novembre 1930, n. 46, p. 7.

CASPAR HAUSER

Caspar Hauser (GS, VII/1, 174-80). Conferenza radiofonica trasmessa il 22 novembre 1930 dal Berliner Rundfunk e il 17 dicembre 1930 dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte.

MEMORANDUM SUL PERIODICO «KRISIS UND KRITIK»

«*Krisis und Kritik*». Memorandum (GS, VI, 619-21).

TESI SUL PERIODICO «KRISIS UND KRITIK»

«*Krisis und Kritik*». Thesen (GS, VII/2, 809 sgg.)

Benjamin riferisce a Scholem del progetto di pubblicare una rivista assieme a Bertolt Brecht, Bernhard von Brentano e Herbert Ihering per la prima volta ai primi d'ottobre del 1930: *A questo progetto ho aperto la via dell'editore Rowohlt, assumendomi il ruolo di rappresentante delle proposte organizzative e concrete elaborate nel corso di lunghi colloqui con Brecht. Da un punto di vista formale il suo atteggiamento dovrebbe essere più scientifico, anzi accademico, che giornalistico, e dovrebbe chiamarsi «Krisis und Kritik» . Rowohlt è dunque conquistato appieno al progetto; il grande problema che si porrà ora è quello se sia ancora possibile unificare per un lavoro organizzato, e soprattutto*

controllato, le persone che hanno ancora qualcosa da dire (GB, III, 541; L, 188sg.). All'inizio di novembre, in un'altra lettera a Scholem, si legge: *Con il mio prossimo invio riceverai il programma e lo statuto di una nuova rivista dal nome «Krisis und Kritik», che Ihering dovrebbe pubblicare per l'editore Rowohlt come rivista bimensile a partire dal 15 gennaio dell'anno prossimo, e che nel titolo nomina me come condirettore accanto a Brecht e ad altri due o tre. Ti riempirò di una soddisfazione ambigua vedermi firmare qui come unico ebreo fra tanti gojm* (GB, III, 548). Ma già a dicembre Benjamin considerava la possibilità di ritirare il proprio nome come condirettore; alla fine di febbraio mise in pratica questa intenzione con una lettera a Brecht: *avrà già appreso da [Bernhard von] Brentano che mi sono dimesso dalla carica di condirettore della rivista [...] La rivista doveva servire alla propaganda del materialismo dialettico con la sua applicazione a problemi che l'intelligenza borghese è costretta a riconoscere come suoi propri. Io le ho detto anche che questa tendenza mi appariva chiaramente riconoscibile nei Suoi lavori, ma quanto al tempo stesso proprio essi mi provassero che la realizzazione di tali contributi, che nell'ambito della letteratura tedesca rappresentano qualcosa di radicalmente nuovo, è difficile da collegare con le esigenze dell'attualità giornalistica [...] Ma per contribuire alla rivista con lavori quali li avevo in mente io, avrei purtroppo bisogno, dato il mio modo di lavorare, di tempi molto più lunghi. Finché non sono in condizione di fornire alla rivista lavori fondamentali di questo tipo ed essi non giungono neppure da altre parti, la mia condirezione si risolverebbe nella sottoscrizione di un appello. E un'intenzione del genere io non l'ho mai avuta* (GB, IV, 14-16; L, 191). Apparentemente il titolo «Krisis und Kritik» non era stabilito sin dall'inizio: il «Progetto per una rivista 'Kritische Blätter'» di Brecht fa parte dello stesso contesto (cfr. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, vol. VIII, pp. 85-87). Accanto al presente testo di pugno di Benjamin - probabilmente il programma di cui Benjamin accenna a Scholem - nel Theodor W. Adorno Archiv di Francoforte si trova una serie di altri documenti relativi al progetto della rivista, soprattutto verbali di discussioni; altri materiali si trovano nel Bertolt Brecht Archiv della Stiftung Archiv der Akademie der Künste di Berlino.

VECCHIA E NUOVA GRAFOLOGIA

Alte und neue Graphologie (GS, IV/1, 596-98). Prima pubblicazione: «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung», VI, 23 novembre 1930, n. 47. La prima pubblicazione reca il sottotitolo redazionale *Zum Vortrag von Dr. W. Benjamin am Sonntag, den 23. November* [Per la conferenza del Dr. W. Benjamin di domenica 23 novembre] ed è siglata con le iniziali *W. B.*

Alla data citata Benjamin parlò di questo tema sul Südwestdeutscher Rundfunk; nel «Programm- und Nachrichtenblatt» dell'emittente francofortese questo articolo, che probabilmente riporta stralci della conferenza il cui manoscritto definitivo è andato perduto, uscì a titolo di annuncio della conferenza di Benjamin.

CHICHLEUCHLAUCHRA

Chichleuchlauchra. [Recensione:] Tom Seidmann-Freud, *Hurra, wir lesen! Hurra, wir schreiben! Eine Spielfibel*, Herbert Stuffer Verlag, Berlin 1930, 64 pp. (GS, III, 267-72). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», LXXV, 13 dicembre 1930, n. 927, pp. 1 sgg.

PEDAGOGIA COLONIALE

Kolonialpädagogik. [Recensione:] Alois Jalkotzy, *Märchen und Gegenwart. Das deutsche Volksmärchen und unsere Zeit*, Jungbrunnen, Wien 1930, 112 pp. (GS, III, 272-74). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIII, 21 dicembre 1930, n. 51, p. 9.

LA GIOSTRA DEI MESTIERI

Karussell der Berufe (GS, II/2, 667-76). Conferenza radiofonica trasmessa il 29 dicembre 1930 dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte.

LE «PEREGRINAZIONI ATTRAVERSO LA MARCA DI BRANDEBURGO»

Fontanes «Wanderungen durch die Mark Brandenburg» (GS, VII/1, 137-45). Conferenza radiofonica, luogo e data della trasmissione ignoti.

Il testo sembra appartenere alle *Berlinstunden* [Lezioni su Berlino] - trasmissioni per bambini e ragazzi scritte per il Berliner Rundfunk -, e dovrebbe, come queste, essere stato scritto nel 1929 o nel 1930. Il dattiloscritto in cui è tramandato il testo non reca titolo. Il titolo attuale è stato inserito dai curatori, così come le citazioni da Fontane.

1931

IL DOTTOR FAUST

Dr. Faust (GS, VII/1, 180-88). Conferenza radiofonica; la trasmissione berlinese era annunciata nella guida ai programmi radiofonici «FunkStunde» per il 30 gennaio 1931; la «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» annunciava la trasmissione francofortese per il 28 marzo 1931. Quest'ultima recava un titolo diverso: «Der Zauberkünstler Dr. Faust» [Il mago dottor Faust]. La presunta data di stesura del testo è il gennaio 1931.

KARL KRAUS

Karl Kraus (GS, II/1, 334-67). Prima pubblicazione (in quattro parti): «Frankfurter Zeitung und Handelsblatt», LXXV, 10 marzo 1931, n. 183 (= GS, II/1, 334-45, I *Allmensch*); LXXV, 14 marzo 1931, n. 195 (= GS, II/1, 345-54, II *Dämon*); LXXV, 17 marzo 1931, n. 202 (= GS, II/1 354-61, III *Unmensch*, prima metà); LXXV, 18 marzo 1931, n. 205 (= GS, II/1, 361-67, III *Unmensch*, seconda metà).

«Il saggio di Benjamin è il prodotto di un anno di lavoro», scriveva Gustav Glück a suo fratello Franz Glück (l'autore viennese divenuto noto tra l'altro come curatore degli scritti di Adolf Loos) in una lettera del 7 aprile 1931 di cui nel Benjamin Archiv è conservata una copia con note scritte di pugno da Benjamin (cfr. GS, VII/2, 796) e che fa parte di un carteggio tra Gustav e suo fratello nel quale i due dibattono a proposito dell'autenticità e della prossimità teorica e politica dei lavori di Benjamin - e di Brecht - con il materialismo dialettico (cfr. GS, VII/2, 797 sgg.). In questa controversia Gustav Glück, «che proveniva dalla cerchia di Karl Kraus e che Benjamin aveva conosciuto attraverso Brecht» (SA, 275), e a proposito del quale scriveva a Scholem alla fine di ottobre del 1931 che *da circa un anno [...] è stato la mia frequentazione più intima* (GB, IV, 62; L, 209), prendeva decisamente partito a favore di Benjamin. Durante il lavoro al saggio su Kraus Gustav Glück aveva consigliato Benjamin su molti punti (cfr. i *Paralipomena zum Kraus* [Paralipomena al Kraus], GS, II/3, 1092), mentre a Franz Benjamin eraprofondamente obbligato per l'invio del suo *splendido Loos* [ossia Adolf Loos, *Trotzdem. 1900-1930*, a cura di F. Glück, Innsbruck 1930] (GB, III, 559). Benjamin aveva dedicato il saggio a Gustav Glück, *uomo stimato, di una certa influenza, esperto del mondo ed eccellente*, come lo caratterizzava ad Alfred Cohn già nel 1929 (GB, III, 448). Sempre di lui Benjamin scriveva a Scholem nella sua lettera del 28 ottobre 1931 che ne avrebbe potuto trovare *una sorta di sommario ritratto - da intendere cum grano salis - nel «Carattere distruttivo»* (cfr. GS, IV/1, 386-90).

Il lavoro al saggio si estese dal maggio 1930 al febbraio 1931. Questo periodo fu l'ultima e più concentrata fase del confronto di Benjamin con il pubblicista critico, grande polemista e autore satirico, preceduta da fasi di interesse per lo stesso che risalgono fino all'epoca della Prima guerra mondiale. «Non so più in che epoca Benjamin abbia cominciato a interessarsi di Kraus: credo che sia stato all'incirca nel 1916, sotto l'influsso della smisurata ammirazione che Werner Kraft aveva per lui», scrive

Scholem nelle sue memorie. «Durante il nostro soggiorno in Svizzera» negli anni tra il 1918 e il 1919 «leggevamo pressoché regolarmente 'Die Fackel' [...] Fu nel 1919, in particolare, che parlammo a più riprese di Kraus, della sua prosa e dei suoi *Worte in Versen*, di cui erano apparsi allora i primi volumi [*Worte in Versen I*, 1916; *II*, 1917; *III*, 1918; *IV*, 1919]. Più tardi ci entusiasmo la commedia krausiana *Literatur oder man wird doch da sehen* [Letteratura o staremo a vedere; *Magische Operetten in zwei Teilen*, 1921], con la sua parodia di Werfel e la caricatura delle intemperanze dell'espressionismo dell'epoca rivoluzionaria, e i cui impareggiabili dialoghi ci facevano quasi morire dal ridere. Quando raccontai a Benjamin che sotto la Repubblica dei Consigli di Monaco si era cercato di affidare a Karl Kraus la riforma della stampa, egli rispose: 'Avevano ragione a scegliere Kraus, la cui unica posizione era: *Ecrasez l'infâme*'» (SA, 130). Quando, nel settembre del 1921, gli amici si trovavano da Ernst Lewy per una discussione preliminare del contenuto della progettata rivista «Angelus Novus» (cfr. GS, II/3, 984), ebbero un lungo «colloquio a proposito del rapporto esistente fra gli ebrei e il linguaggio. Si dibattè vivacemente su Heinrich Heine, Karl Kraus e Walter Calé [nonché su filosofi del linguaggio come Lazarus Geiger, Heim Steinthal e Fritz Mauthner], Partendo da punti di vista assai diversi, discutemmo la tesi secondo cui il particolare vincolo esistente tra gli ebrei e la sfera linguistica sarebbe da ricondurre al loro millenario studio dei testi sacri, alla rivelazione quale fatto linguistico fondamentale, con i suoi riflessi in tutti gli ambiti del linguaggio. Ci accalorammo su Karl Kraus, la cui posizione - per non dire ossessione - nei confronti della lingua stava già cominciando ad attrarre l'attenzione di Benjamin. Da tempo avevo riflettuto sul fatto che lo stile di Kraus derivasse dalla prosa e dalla poesia ebraiche medioevali, dalla lingua dei grandi halakisti e dallo 'stile musivo', dalla prosa rimata, ove i frammenti linguistici dei testi sacri, fatti turbinare in senso caleidoscopico, vengono sottoposti a una profanazione pubblicistica, polemica, descrittiva e perfino erotica. Benjamin mi richiese di svolgere per iscritto tali pensieri» (SA, 166 sg.) - probabilmente anche per l'«Angelus»; questo tuttavia non accadde. Anni più tardi Benjamin chiese a Scholem appunti a proposito di questo complesso, per usarli nel suo saggio su Kraus. Prima di cominciare a lavorare a quest'ultimo egli aveva già scritto quattro contributi su Kraus: all'inizio del 1928 il *Monumento al combattente*, un'efficace caratteristica del «vendicatore della lingua su coloro che la parlano», che *compie la danza di guerra davanti alla cripta della lingua tedesca* (cfr. *Strada a senso unico*, in Scritti II, 440); nell'aprile 1928 il resoconto *Karl Kraus liest Offenbach* [Karl Kraus legge Offenbach] (cfr. GS, IV/1, 515-17), alla fine del 1928 un'antitesi del *Monumento al combattente* intitolata *Karl Kraus* (cfr. GS, II/2, 624 sgg.) e ai primi del 1929 la relazione *Wedekind und Kraus in der Volksbühne* [Wedekind e Kraus alla Volksbühne] (cfr. GS, IV/2, 551-54), la cui parte che tratta di Kraus (GS, IV/2, 552-54) è dedicata al dramma del dopoguerra *Die Unüberwindlichen* [Gli invincibili] del 1928. La lettura di operette di marzo, la prima che ho ascoltato da lui, aveva messo in moto in Benjamin tutta una massa di idee, così che egli aveva difficoltà a mantenere una visione d'insieme dei suoi pensieri, voleva [...] scriverne assolutamente, rappresentando come centro dinamico della serata l'«incidente»

accaduto durante la lettura (Kraus aveva definito «pubblicamente una canaglia» Alfred Kerr «per vedere se in questo modo sarei riuscito a costringerlo a farmi causa» [cfr. «Die Fackel», n. 781-86 (XXX, primi di luglio del 1928), p. 10 e *Die Akten zum Fall Kerr* [Gli atti del caso Kerr], in «Die Fackel», n. 787-94 (XXX, primi di settembre del 1928)]. E proprio in questi termini Benjamin scrisse il resoconto *So ist Berlin* [Così è Berlino], che fu però pubblicato in forma mutilata; un resoconto esaustivo su questo punto nonché sulla versione ricostruita (cfr. GS, IV/1, 515-17) si trova in GS, IV/2, 1038 sgg. Sempre nella stessa lettera ad Alfred Cohn un passo successivo dice: *Quanto al resto, ho ricevuto di Kraus un'impressione più grande di quanto non sia mai avvenuto sino ad oggi. Ora infatti che ha trovato gli oggetti a lui adeguati egli è cresciuto fin anche nella statura esteriore, è diventato piti franco e disteso* (GB, III, 359). In ottobre Benjamin scriveva a Scholem: *In merito a Kraus-Kerr - ebbene, c'è di che stare allegri e «moi-même j'y suis pour un tout petit peu»* [cfr. GS, IV/2, 1039]. *Nel frattempo si è venuto ad aggiungere un nuovo pezzo grottesco (caso del pazzo di Czernowitz - Paul Verlaine-Zech* [cfr. «Die Fackel», n. 771-786 (XXX, primi di giugno 1920), pp. 84-104 e n. 800-5 (XXX, primi di febbraio 1929), pp. 75-132] - *monumentale figuraccia di Kraus, dal Vostro devoto servitore prevista anche se non valutata nelle sue diluviane proporzioni. (E, va detto in suo onore : figuraccia meritata). Un nuovo appunto su Kraus, antitesi del «Monumento al combattente»* [cfr. sopra, p. 569], *un tentativo di tracciare la sua fisiognomia ebraica, si trova già da molto tempo tra le mie appendici alla «Strada a senso unico»* [ma non è stato da Benjamin inserito nella *Nachtragsliste* [Lista delle appendici], cfr. GS, IV/2, 911 sg.; il pezzo era stato pubblicato nel dicembre 1928 sulla rivista olandese «i 10», cfr. GS, II/2, 624 sgg.] (GB, III, 421). A metà giugno del 1928 Benjamin aveva annunciato a Scholem il suo ingresso nella «Fackel»: *Ti è già capitato di vedere che ho tenuto il mio ingresso nella sezione bibliografica della «Fackel»? Due menzioni (esclusivamente bibliografiche) nel fascicolo 781-86* [XXX, primi di giugno 1928, p. 74] (GB, III, 393). A farglielo notare era stato Alfred Cohn: *fosti tu il primo [...] a informarmi che si faceva il mio nome nella «Fackel»* (GB, III, 387).

Se nel 1928 Benjamin ne parlava ancora con una certa soddisfazione, tre anni più tardi la menzione del suo nome nella «Fackel» si associava a sentimenti di delusione, addirittura di vera e propria alienazione da Kraus. Nel 1928, la stesura del saggio in cui tutto ciò viene elaborato non è ancora cominciata, *tutta la massa di idee è ancora in movimento e attraverso numerosi schizzi, appunti, schematizzazioni e tentativi di prime stesure* (cfr. i *Paralipomena zum Kraus*, GS, II/3, 1088-115) comincia a prendere progressivamente forma come oggetto di un'esposizione ampia e profonda. Benjamin qui punta lo sguardo sul polemista che agisce rumorosamente nella sfera pubblica. *Nelle sue iniziative berlinesi, a partire dal grosso fascicolo contro Kerr, si rivela una mano tanto infelice che probabilmente il programmato trasferimento in questa città non avrà luogo* (GB, III, 439 e 442 sgg.; L, 168). Contemporaneamente a questo messaggio, Scholem riceveva molto umilmente la richiesta delle osservazioni su [Karl] Kraus e la *halakah* (GB, III, 439; L, 168), ripetuta poi, più pressantemente, quattro settimane più tardi, il 13 marzo 1929. Si tratta della nota *sull'origine del linguaggio di Kraus dallo stile*

musivo - *controversia sulla halakah* (GB, III, 455, 456; L. 170), della quale Benjamin si ricordava dai colloqui programmatici per la rivista «Angelus Novus». Un anno più tardi, infine, trapelano le prime notizie (di cui si abbia testimonianza epistolare) sul lavoro al saggio. Alla fine di marzo del 1930 leggiamo in una lettera ad Adorno: *Ho avuto la dabbenaggine di dimenticare uno degli autori che mi aveva nominato tra quegli che hanno scritto su Kraus[...]* [Leopold] Liegler, [Theodor] Haecker, [Berthold] Viertel: questi nomi li ricordo, ma ce n'era ancora un altro [Robert Scheu? Otto Stoessl? Ambedue sono citati nel saggio; cfr. 339, 342]. *Lei lo indicava, se mi ricordo bene, come discepolo di Kraus. Può avere la gentilezza di informarmi tempestivamente [...]*? (GB, III, 514). E, nemmeno quattro settimane dopo, scriveva a Scholem: *Ho concluso il mio contratto con Rowohlt sul volume di saggi [la raccolta dei miei saggi che dovrà uscire nella primavera del 1931 (GB, IV, 13) - ma che non uscì mai (per il contratto con Rowohlt cfr. GB, III, 525)]. Per esso devo approntare ancora tutta una serie di pezzi, e attualmente sto lavorando su un «Karl Kraus» che dovrà avere all'incirca le dimensioni del «Green» [(cfr. GS, II/1, 328-34), ma in realtà finì per essere più di cinque volte più lungo]. Lo studio della letteratura su Kraus in tutte le sue parti [ne offrono un elenco i *Paralipomena* in GS, II/3, 1097] è di estremo interesse (GB, III, 522; L. 185). A metà giugno del 1930 Benjamin scrive: *Per il mio libro di saggi preparo, tuttora, un Karl Kraus*, e ai primi di ottobre: *Karl Kraus sta progressivamente assumendo i contorni di una creatura di nove mesi. Sono certo che sarai già in possesso dell'ultimo fascicolo della «Fackel», che contiene il carteggio con la «Literarische Welt»* [cfr. «Die Fackel», XXXII, settembre 1930, n. 838-44, pp. 13-19]. [Willy] Haas vi fornisce il triste esempio di una guerra preventiva di schietto stile tedesco. Oltre a ciò, proprio mentre ti scrivo queste righe, inizia una lettura di Offenbach tenuta da Karl Kraus, che sono stato lì lì per seguir Mi consolo invece con la prospettiva di una lettura del «Timone» [cfr. Karl Kraus, *Shakespeare, «Timon von Athen»*. Nach der Übersetzung von Dorothea Tieck für Rundfunk und Bühne bearbeitet und sprachlich erneuert, 1930] che avrà luogo in novembre, alla radio [cfr. al proposito anche GB, III, 544]. Il chiarimento che proprio da essa mi ripropongo sia per Kraus che per Shakespeare, è considerevole (GB, III, 541; L. 189). Infine, il 5 febbraio del 1931 Benjamin poteva comunicare a Scholem: *All'incirca contemporaneamente a questa lettera partirà al tuo indirizzo anche una spedizione piuttosto consistente di - diciamo - prodotti di scrittura autoctona. Tra questi c'è tra l'altro un pezzo che mi conduce subito a uno dei motivi del mio silenzio prolungato. Si tratta di una copia dattiloscritta del «Karl Kraus», al quale ho lavorato straordinariamente a lungo, quasi un anno, e l'ultimo mese mettendo completamente da parte tutti gli impegni di carattere personale e materiale. Riemergerà davanti a te ogni genere di parole chiave di un periodo che forse, Dio sa se possiamo già chiamare la nostra «gioventù». In questo senso dovresti anche intendere il fatto che serbo il manoscritto - che rappresenta la quarta versione della materia complessiva - per il tuo archivio e te lo invierò se lo desideri* (GB, IV, 11, 13). Scholem fu tanto impressionato quanto irritato dal saggio. Nelle sue memorie riferisce: «[...] con l'avvio dei *Commentari brechtiani* [cfr. sopra, p. 555] e con il grande saggio su Karl Kraus [...] cominciò a profilarsi in lui un orientamento direttamente e dichiaratamente marxista [...] L'arrivo di questi materiali fu alla base di ciò che gli scrissi, nel*

marzo del 1931 [cfr. GB, IV, 26-30; L, 194-97], in una lettera che [...] rappresentava un vero attacco frontale contro la svolta e le nuove posizioni assunte dal suo pensiero» (SA, 226) e che si trasformò nel «grande dibattito epistolare che ebbe luogo tra noi nel periodo compreso tra il marzo e il maggio 1931» (SA, 260; cfr. GB, IV, 26-36). L'attacco fu scatenato anche dalla copia di una lettera a Max Rychner di cui Benjamin aveva messo a parte Scholem e nella quale si legge: *Mentre le chiedo scusa per questa mia improvvisazione* [in risposta alla domanda di Rychner *Cur hic?*] — *rispetto al silenzio essa presenta solo il vantaggio della cortesia -, posso forse dirLe al tempo stesso che alla domanda che Lei mi ha posto troverà risposte più fondate [...] tra le righe del mio saggio «Karl Kraus»* (GB, IV, 27; L, 193 sgg.). «La speranza da te espressa che un lettore manifestamente comprensivo qual è Rychner saprà trovare in un qualche senso una giustificazione delle tue simpatie per il materialismo dialettico 'tra le righe' di questo saggio» replicò Scholem in tono provocatorio «mi sembra assolutamente ingannevole: accadrà invece, come nel mio modesto caso, esattamente il contrario» (GB, IV, 27; L, 194 sgg.). Purtroppo, la reazione epistolare di Rychner stesso non ci è nota. Ancora nello stesso mese in cui uscì il saggio, Benjamin si vide nuovamente coinvolto, assai più drammaticamente che non due anni e mezzo prima, negli scontri legati all'affare Kraus-Kerr. Se nel 1928 egli era stato coinvolto *pour un tout petit peu*, come vittima inerme dell'*opportunismo giornalistico* e della distorsione redazionale dei testi (cfr. GB, III, 421 e GS, IV/2, 1038 sgg.), ora - *nel caso Curjel* (GB, IV, 32) - si vedeva costretto nel ruolo di chi deve lottare per la propria reputazione letteraria. Hans Curjel, drammaturgo della Krolloper di Berlino, aveva riprodotto nel fascicolo di marzo del 1931 dei «Blätter der Staatsoper und der städtischen Oper» (di Berlino) un passo piuttosto lungo del saggio su Kraus di Benjamin (cfr. GS II/1, 356-62, da *Die öffentliche a stoßen mußte*), e nel farlo ne aveva manipolato il testo cancellando in esso il nome di Alfred Kerr (cfr. GS, II/1, 357). Dopo che Kraus aveva chiosato la cancellazione sulla «Fackel» (cfr. n. 852-56, metà maggio 1931, p. 27), Benjamin pretese - probabilmente immediatamente dopo la conferenza tenuta pubblicamente da Kraus ai primi di aprile, in cui si appellava all'autore del saggio perché facesse valere i propri diritti di autore presso chi li aveva violati (cfr. GS, II/3, 1083) - il ripristino del testo, mutilato evidentemente per paura di Kerr e dei suoi sostenitori. Il ripristino ebbe luogo nel fascicolo di maggio dei «Blätter der Staatsoper» (cfr. n. 21, 1931), fatto di cui Kraus (il quale era pienamente al corrente della questione grazie alla sua precisissima e incorruttibile lettura del saggio benjaminiano, delle sue parti storpiate e ripristinate) prese nota con soddisfazione sulla «Fackel» (cfr. n. 857-63, 1933, pp. 119 sgg.). Eppure Benjamin era tutt'altro che felice dei giudizi da Kraus espressi quasi incidentalmente a proposito del saggio: «Questo lavoro» è «senza dubbio ben intenzionato e certo anche ben pensato», il suo «autore (pare) sapere molte cose di me che sino a ora mi erano ignote [...] (si tratta forse di psicoanalisi)», e in esso «la mia conferenza sulla *Vita parigina* è trattata nel disgustoso spirito del feuilletonismo» (il passo si trova citato in GS, II/3, 1082; «psicoanalisi» e «feuilletonismo» si collocano, nella scala di valutazione del giudice e critico letterario Karl Kraus, sul gradino più basso); una reazione che Scholem

definisce «molto riservata, per non dire priva di comprensione» (SA, 269). Da Kraus, scrive Benjamin ai primi di luglio del 1930 a Scholem, *non ci si poteva ragionevolmente attendere [...] una reazione diversa da quella che c'è stata; e spero soltanto che anche la mia si mantenga entro la sfera di ciò che è ragionevole aspettarsi : ossia che non scriverò mai più su di lui* (la lettera si trova citata in SA, 269). E così fu infatti, a dispetto dell'alta opinione, mai smentita fino all'ultimo, che Benjamin aveva dell'ingegno critico di Kraus - se si esclude il fatto che Benjamin già tre anni più tardi, in occasione della progettazione di una serie di conferenze pubbliche da tenersi a Parigi a proposito de «L'avantgarde allemande» aveva intenzione di presentare al pubblico francese, accanto a *Kafka* (come esemplare per *le roman*), a *Bloch* (come esemplare per *l'essay*) e a *Brecht* (come esemplare per *le théâtre*), Kraus (come esemplare per *le journalisme*). Questo ciclo di conferenze comunque, per diversi motivi di carattere esterno e organizzativo, non ebbe mai luogo (cfr. GS, VI, 741-46).

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (1)

Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht (1) (GS, II/2, 519-31). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, a cura e con una postfazione di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1966, pp. 7-21.

Questo saggio, pubblicato per la prima volta postumo, fu scritto da Benjamin probabilmente all'inizio del 1931, come si deduce da una lettera del 20 dicembre dello stesso anno a Scholem: *Toccando un altro tasto, ora debbo però constatare che - a differenza dei pazienti spiriti ebrei e cristiani - tu sei veramente insaziabile, e, dopo che in seguito ai miei innumerevoli interventi hai appena ricevuto i volumi di Brecht (che con questa mia proclamo solennemente, con effetto retroattivo, doni di compleanno), strilli già di nuovo per avere un commento. A rischio di dare piena soddisfazione al tuo scandaloso snobismo, con la prossima spedizione ti farò avere (naturalmente con la preghiera di rispedirmelo a stretto giro di posta) il mio manoscritto sul «Teatro epico» che da nove mesi è nelle mani della redazione della «Frankfurter Zeitung». Ma, respingendo ogni tua ulteriore richiesta in questa direzione, ti rimando al primo volume dei «Saggi», che, corredato d'un lungo glossario scritto di mio pugno, è sempre a tua disposizione nella mia biblioteca* (GB, IV, 69; L, 213). Una diversa datazione del saggio, desunta da una lettera a Gretel Adorno del 16 giugno 1939 e stando alla quale il testo sarebbe stato scritto già nel 1929, parrebbe basarsi su di un errore, comprensibile dopo tanti anni: *Sono passati dieci anni da quando, su richiesta della «Frankfurter Zeitung», scrissi un saggio dal titolo «Was ist das epische Theater?». A suo tempo esso fu ritirato, dopo che ne erano già state stampate le bozze (che ancora posseggo), da Gubler in seguito a un ultimatum di Diebold* (GB, IV, 309). Le bozze di cui si parla qui, e così anche il glossario manoscritto del primo volume dei *Versuche* non sono conservati. Il saggio fu pubblicato soltanto nel 1966. Benjamin fece più volte notare la prossimità di questo lavoro con la conferenza *Der Autor als Produzent* [L'autore come produttore], ad esempio il 28 aprile 1934 rivolto ad Adorno:

Se Lei fosse qui adesso, la conferenza di cui Le parlavo all'inizio ci offrirebbe molta materia per la discussione. Si intitola «Der Autor als Produzent», sarà presentata qui all'Istituto per la ricerca sul fascismo di fronte a un piccolissimo, ma altrettanto qualificato auditorio e rappresenta un tentativo di fornire per l'attività dello scrivere un pendant all'analisi che per la scena ho intrapreso nel lavoro sul «Teatro epico» (GB, IV, 404). Anche con Brecht, in una lettera del 21 maggio 1934, Benjamin parla del legame tra i due lavori: *Sotto il titolo «L'autore come produttore» ho tentato, nell'oggetto e nelle dimensioni, di creare un pendant al mio vecchio lavoro sul teatro epico. Glielo porterò* (GB, IV, 427 sg.; L, 253).

STUDI PER LA TEORIA DEL TEATRO EPICO

Studien zur Theorie des epischen Theaters (GS, II/3, 1380-82). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, a cura e con una postfazione di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1966, pp. 31-33.

Il frammento, il cui dattiloscritto si trova nel lascito di Benjamin, appartiene, almeno dal punto di vista tematico, all'ambito dei lavori del primo saggio *Che cos'è il teatro epico?*; non è dato stabilire se esso fu scritto prima o dopo quest'ultimo.

CAGLIOSTRO

Cagliostro (GS, VII/1, 188-94); conferenza radiofonica trasmessa il 14 febbraio 1931 dall'emittente di Francoforte. Nella «Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung» la trasmissione è annunciata con il titolo, diverso, «Der Erzzauberer Cagliostro» [L'arcimago Cagliostro].

CRITICA TEOLOGICA

Theologische Kritik. [Recensione:] Willy Haas, *Gestalten der Zeit*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1930, 247 pp. (GS, III, 275-78). Prima pubblicazione: «Die Neue Rundschau», XLII (1931), pp. 140 sgg. (n. 1, febbraio 1931).

«AUMENTO DI STIPENDIO?! MA VOGLIAMO SCHERZARE!»

«*Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin!*» (GS, IV/2, 629-40). Prima pubblicazione come copia di trasmissione ciclostilata per la Funkstunde A. G. di Berlino, nella quale sono nominati come autori Walter Benjamin e Wolf Zucker. Lo *Hörmodell* fu trasmesso il 26 marzo 1931 dal Frankfurter Rundfunk; probabilmente fu poi ripreso anche dalla «Funkstunde» di Berlino.

A partire dal 1929 Benjamin sembra essersi occupato di radiodrammi. La forma specifica degli *Hörmodelle* da lui composti - in proposito cfr. anche il testo *Hörmodelle*, scritto nel 1938 per la teoria musicale della radio di Adorno - sembrerebbe risalire a spunti del suo amico Ernst Schoen, direttore artistico dell'emittente di Francoforte. In questo senso, nel *Gespräch mit Ernst Schoen* [Conversazione con Ernst Schoen], pubblicato alla fine di agosto del 1929, Benjamin cita il suo interlocutore che «alla ricerca recentemente quasi d'obbligo del radiodramma letterario con il suo dubbio sfondo sonoro» ha contrapposto i «radiodrammi antiletterari, che si definiscono per la materia e il contenuto, di cui è stata iniziatrice proprio Francoforte» (GS, IV/1, 549). Schoen portava ad esempio il progetto di una «serie di modelli e contromodelli di tecnica negoziale» (*ibid.*), al quale Benjamin collaborava. Il dramma radiofonico *Aumento di stipendio?! Ma vogliamo scherzare!* scritto in collaborazione con Wolf Zucker nel contesto di questa serie è apparentemente il primo *Hörmodell* di Benjamin; nel progetto del 1929 figurava ancora sotto il titolo provvisorio «Wie nehme ich meinen Chef?» [Come prendo il mio capo?].

STORIA DELLA LETTERATURA E SCIENZA DELLA LETTERATURA

Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft (GS, III, 283-90). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VII, 17 aprile 1931, n. 16, pp. 3 sgg.

LA BASTIGLIA, LA VECCHIA PRIGIONE DI STATO FRANCESE

Die Bastille, das alte französische Staatsgefängnis (GS, VII/1, 165-73). Conferenza radiofonica trasmessa il 29 aprile 1931 dall'emittente di Francoforte.

NAPOLI

Neapel (GS, VII/1, 206-14). Conferenza radiofonica trasmessa il 9 maggio 1931 dall'emittente di Francoforte.

NAPOLI. APPUNTI PER LA TRASMISSIONE PER LE SCUOLE

Neapel. Zur Schulfunkstunde [attribuzione incerta] (GS, VII/2, 602 sgg.). Prima pubblicazione: «Südwestdeutscher Schul- und Jugendfunk», 1931, n. 2.

Nel lascito di Benjamin è conservato un ritaglio di giornale contenente un'introduzione alla suddetta conferenza radiofonica *Napoli*, che è possibile che sia stata scritta dallo stesso Benjamin, oppure anche da un redattore che abbia utilizzato una traccia fornitagli da Benjamin. Il ritaglio è contrassegnato con l'indicazione della fonte sopra riportata nella calligrafia

di Benjamin.

IL PROBLEMA DEL CLASSICO E L'ANTICHITÀ

«*Das Problem des Klassischen und die Antike*» [Recensione:] *Das Problem des Klassischen und die Antike. 8 Vorträge von Werner Jaeger*, B. G. Teubner, Berlin-Leipzig 1931, X, 128 pp. (GS, III, 290-94). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIV, 10 maggio 1931, n. 19, pp. 7 sgg.

COME SI SPIEGA IL GRANDE SUCCESSO DI UN LIBRO?

Wie erklären sich große Bucherfolge? [Recensione:] Johann Künzle, *Chrut und Uchrut. Praktisches Heilkräuterbüchlein von Job. Künzle, Kräuterpfarrer in Zizers bei Chur (Schweiz)*, Fr. Unterberger, Feldkirch 1920, 64 pp. (GS, III, 294-300). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIV, 14 giugno 1931, n. 24, pp. 7 sgg.

DIARIO MAGGIO-GIUGNO 1931

Tagebuch Mai-Juni 1931 (GS, VI, 422-41).

Per gli anni che vanno dal 1906 al 1939 sono conservati diari e annotazioni con carattere diaristico di Benjamin. Ciò nonostante non è del tutto semplice stabilire se egli abbia tenuto continuativamente un diario per lunghi periodi di tempo. Sembra suggerirlo l'inizio di un frammento: *Parallelamente al diario vero e proprio qui dovrebbe stare un certo numero di appunti a proposito del gioco* (GS, VI, 190). Per contro, la datazione incerta del frammento non permette di escludere che con *il diario vero e proprio* s'intenda uno dei diari del 1931 che ci sono pervenuti. Il carattere dei diari conservati, ma anche appunti come: *Non c'è nulla da fare; troppo mi sfugge. Sono costretto a tenere una sorta di diario in cui riporto i principali motivi della discussione di questi giorni* (GS, VI, 416), depongono piuttosto a favore dell'ipotesi che Benjamin non tenesse un giornale continuativo. Ci voleva un'occasione particolare, in genere un viaggio o la compagnia di una persona per lui significativa, come per esempio Brecht. Ma in questi casi ne scaturivano annotazioni di una tale acutezza nell'osservazione e di una tale concisione espositiva da accreditare Benjamin come fulminante diarista. Al tempo stesso i diari gli servivano da serbatoi ai quali attingeva largamente per i lavori destinati alla stampa. Un confronto dei *Denkbilder* con le loro versioni provvisorie nei diari fornirebbe probabilmente lumi riguardo alla tecnica letteraria di Benjamin. Dobbiamo presupporre che non tutti gli appunti di diario siano conservati. Le *Verstreute Notizen Juni bis Oktober 1928* [Annotazioni sparse (da giugno a ottobre 1928), in W. Benjamin, *Ombre corte*, Torino 1993, pp. 616 sgg.] si trovano ad esempio in un quaderno da Benjamin regalato al suo amico di gioventù Alfred Cohn, che Io consegnò a

sua volta a Scholem; gli appunti maggio-giugno 1931 erano in possesso di Stefan Brecht, il figlio del poeta, e oggi sono dispersi: è probabile che Benjamin abbia regalato anche ad altri amici quaderni che poi non sono ricomparsi o sono andati perduti. Almeno sulle conversazioni con Brecht tra il marzo e il maggio 1930 c'erano altre annotazioni di diario, di cui Benjamin era in possesso ancora nel 1938 (cfr. GS, II/3, 1372) ma che oggi sono introvabili. Nelle opere postume di Benjamin del Theodor W. Adorno Archiv esiste una sorta di lista d'inventario che - a giudicare dall'andamento della calligrafia - dovrebbe essere stata fatta attorno al 1920 o anche un poco prima e contiene accenni a *ricordi del periodo della scuola e dell'università* nonché a *diari e lettere ai parenti*: note autobiografiche che è improbabile si trovino tra gli scritti che ci sono pervenuti. Infine non esiste più neppure il *Wachstuch-Tagebuch nach Heinles Tod* [Diario d'incerata successivo alla morte di Heinle], menzionato su un foglietto scritto probabilmente dopo il 1933 e sul quale si elencano alcuni manoscritti affidati all'amico Franz Hessel. Tanto più preziosi sono gli appunti di diario che, esattamente come nelle GS tedesche, anche nell'edizione italiana vengono riprodotti integralmente.

Come si deduce dalle già citate annotazioni intitolate *Material zu einem Diskurs über Brecht* [Materiale per un discorso su Brecht] (cfr. GS, II/3, 1372 sgg.), i presenti appunti di diario non furono i primi dedicati a Brecht; erano stati preceduti da appunti dei mesi tra il marzo e il maggio 1930, che apparentemente non sono conservati. Questa stesura è completata da un registro *Tagebuchstellen über Brecht* [Passi di diario su Brecht], che contiene la seguente enumerazione:

Juan-les-Pins maggio giugno 1931 (fogli sparsi) [cfr. il presente testo]

Svendborg giugno agosto 1936 (libretto di pergamena)

- 1934 e 1936 (fogli sparsi)

Berlino febbraio maggio 1930 (libro di pergamena lungo)

Svendborg estate 1934 (quaderno di pergamena medio)

(GS, VI, 793). Va dunque considerato disperso non soltanto il *libro di pergamena lungo* con le annotazioni dal febbraio al maggio 1930, ma anche il *libretto di pergamena* con le annotazioni *giugno agosto 1936*. L'originale del diario *maggio-giugno 1931* si trovava in possesso di Stefan Brecht, ma non è più rintracciabile.

FRANZ KAFKA: «DURANTE LA COSTRUZIONE DELLA MURAGLIA CINESE»

Franz Kafka : Beim Bau der chinesischen Mauer (GS, II/2, 676-83). Prima pubblicazione: Walter Benjamin, *Über Literatur*, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1969, pp. 186 sgg. Conferenza radiofonica trasmessa il 3 luglio 1931 dal Südwestdeutscher Rundfunk di Francoforte.

Un resoconto delle date e delle circostanze relative alla genesi del testo

sarà compreso nel commento relativo al grande saggio benjaminiano su Kafka (la cui pubblicazione è prevista nel vol. VI della presente edizione).

TOLGO LA MIA BIBLIOTECA DALLE CASSE

Ich packe meine Bibliothek aus (GS, IV/1, 388-96). Prima pubblicazione: «Literarische Welt», VII, 17 luglio 1931, n. 29, pp. 3-5, e VII, 24 luglio 1931, n. 30, pp. 7 sgg.

È possibile che il manoscritto perduto di *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* contenesse un proseguimento del testo presente; di sicuro conteneva alcune frasi ulteriori. Queste frasi cancellate da Benjamin furono stampate per errore dalla «Literarische Welt» assieme al resto. Al proposito Benjamin scrive in una lettera ad Adorno: *Visto che siamo già alle mie faccende, non posso fare a meno di annunciarLe che nel mio articolo apparso sull'ultimo numero della «Literarische Welt», per un errore di stampa, la conclusione è costituita mostruosamente da una parte cancellata del manoscritto. L'articolo termina con l'espressione «a buon mercato». Una rettifica apparirà sul prossimo numero* (GB, IV, 49;). Sulla «Literarische Welt» del 31 luglio 1931 comparve in seguito la seguente *Nota redazionale*: «Per cause tecniche la tipografia ha ricevuto troppo tardi le correzioni alla parte finale del saggio di Walter Benjamin *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*. Non è stato dunque possibile correggere alcuni refusi in una parte del saggio [...] ma soprattutto rimediare a una svista concernente l'ultimo paragrafo. Il saggio deve concludersi con le parole: '...ed ora esso scompare all'interno, come è bene e giusto che sia'. Ciò che segue è una parte cancellata del manoscritto che è capitata lì per un deplorabile errore. La redazione]». Le frasi cancellate non sono affatto insignificanti e consideriamo quindi opportuno metterne al corrente il lettore come di una variante: *Felicità del collezionista, felicità del solitario. La beatitudine che regna sui ricordi non si deve forse al fatto che in essi noi siamo soli con l'esistenza che tacitamente si ordina attorno a noi, e che persino le persone che vi compaiono partecipano di questo silenzio d'intesa? Il collezionista placa il proprio destino [...]* (GS, IV/2, 998).

LA SCIENZA SECONDO LA MODA

Wissenschaft nach der Mode [Recensione:] Heinz Kindermann, *Das literarische Antlitz der Gegenwart*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1930, 104 pp. (GS, III, 300-302). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIV, 9 agosto 1931, n. 32, p. 5.

BREVE SCAMBIO EPISTOLARE CON IL FISCO

Kleiner Briefwechsel mit der Steuerbehörde (GS, IV/1, 469 sg.). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», LXXVI, 14 agosto 1931, n. 599. Il pezzo fu pubblicato anonimo.

DIARIO DAL SETTE AGOSTO MILLENOVECENTOTRENTUNO FINO AL GIORNO DELLA MORTE

Tagebuch vom siebten August neunzehnhunderteinunddreissig bis zum Todestag (GS, VI, 441-46).

A proposito dei progetti di suicidio di Benjamin nel 1931 e 1932 cfr. SA, 274 sgg. e GB, IV, 115-22.

BAUDELAIRE SOTTO L'ELMETTO

Baudelaire unterm Stahlhelm [Recensione:] Peter Klassen, *Baudelaire. Welt und Gegenwart*, Erich Lichtenstein Verlag, Weimar (1931), 150 pp. (GS, III, 303 sgg.). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIV, 9 agosto 1931, n. 32, p. 5.

BREVE STORIA DELLA FOTOGRAFIA

Kleine Geschichte der Photographie (GS, 11/1, 368-85). Prima pubblicazione (in tre parti successive): «Die literarische Welt», 19 settembre 1931, n. 38, pp. 3 sgg. (= GS, II/1, 368-74, da *Der Nebel a zum letzten Mal*); 25 settembre 1931, n. 39, pp. 3 sgg. (= GS, II/1, 374-79, da *Man muß a Details fallen*); 2 ottobre 1931, n. 40, pp. 7 sgg. (= GS, II/1, 379-85, da *Auf der Hand aheraustreten*).

Ai primi di ottobre del 1931 Benjamin da Berlino riferisce a Scholem delle condizioni di ristrettezza in cui lavora e *senza il più esiguo sostegno economico e sinora a malapena sono riuscito a cavarmela «au jour le jour» [...] Proprio ora le cose prendono di nuovo una piega particolarmente complicata [...] Contemporaneamente, fosche necessità mi hanno costretto a stipulare un nuovo contratto con la «Literarische Welt». Uno schizzo di dimensioni ragguardevoli che vi verrà pubblicato proprio ora partirà nei prossimi giorni al tuo indirizzo* (GB, IV, 53, 54). Verso la fine del mese (Scholem nel frattempo aveva risposto all'invio) Benjamin conferma all'amico a Gerusalemme: *Tu hai compreso che lo studio sulla fotografia era il risultato di prolegomena a quel lavoro; ma ci sarà mai altro che prolegomena e paralipomena?* (GB, IV, 61; L, 209). Stando a ciò, il saggio - che fu probabilmente scritto in prossimità temporale della sua pubblicazione (fine settembre / primi di ottobre), dunque verso la fine dell'estate del 1931 - appartiene al gruppo di lavori da Benjamin scritti nell'ultimo decennio della sua vita utilizzando motivi e materiali dal complesso del *Passagen-Werk*» (cfr. P, IX sgg.: Introduzione, e 1023 sgg.: *Testimonianze sulla genesi dell'opera*) - ossia, accanto alla *Breve storia della fotografia*, il lavoro sulla *riproducibilità*, il libro incompiuto su *Baudelaire* e le *Tesi sulla filosofia della storia*. Il lavoro presenta diverse sovrapposizioni tematiche con il saggio sulla *riproducibilità*, soprattutto con il *Pariser Brief II*

[Lettera da Parigi II; cfr. GS, III, 495-507] e con la recensione dello studio sulla «fotografia francese nel XIX secolo» di Gisèle Freund (cfr. GS, III, 542-44); della sua preistoria fa parte il fatto che Benjamin nel 1924, *con uno slancio degno di rispetto [...] aveva tradotto, più per debolezza che per compiacenza verso l'editore [...] una fanfaronata di Tristan Tzara per una rivista* (ossia «Man Ray. La photographie à l'envers» per la rivista «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung», di Hans Richter) (cfr. GB, II, 484; L, 98 sgg.; per la traduzione di Benjamin cfr. GS, Supplement I, 8-11).

La prima pubblicazione sulla «Literarische Welt» era accompagnata da otto fotografie nel testo scelte dallo stesso Benjamin e qui riprodotte come tavole fuori testo (cfr. p. 498, figg. 12-19). L'ordine originario è consultabile in GS, II/3, 1133-40, dove sono riportati anche un certo numero di paralipomena relativi al lavoro.

LA SCOMPARSA DI ERCOLANO E POMPEI

Untergang von Herculenum und Pompeji (GS, VII/1, 214-20). Conferenza radiofonica trasmessa il 18 settembre 1931 dal Berliner Rundfunk.

UN ESALTATO IN CATTEDRA: FRANZ VON BAADER

Ein Schwarmgeist auf dem Katheder: Franz von Baader [Recensione:] David Baumgardt, *Franz von Baader und die philosophische Romantik* [Franz von Baader e il romanticismo filosofico], Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale 1927, VI-402 pp. (GS, III, 304-8). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», 18 ottobre 1931, n. 42, pp. 7 sgg.

PAUL VALÉRY

Paul Valéry. Zu seinem 60. Geburtstag [GS, II/1, 386-90). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», 30 ottobre 1931, n. 44, pp. 3 sgg.

FOGLIO DI APPUNTI PER IL SAGGIO «PAUL VALÉRY»

Brouillons zu Paul Valéry (GS, II/3, 1145).

Gli splendidi scritti di Valéry, così Benjamin scriveva già nel 1925 in una lettera a Scholem (GB, III, 61 ; L, 129) - sono pochi gli autori suoi contemporanei (forse solo Proust e Kafka) a favore dei quali Benjamin si sia pronunciato con altrettanto entusiasmo. In effetti al poeta-filosofo francese lo legava una profondissima affinità. Di Valéry come di Benjamin si può affermare che in loro «mistica e illuminismo si riuniscono per l'ultima volta» (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Reden, Artikel, Briefe*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1990, p. 25). Soprattutto nelle sue opere tarde Benjamin ricorre spesso a citazioni da Valéry, anche se le

dichiarazioni dirette a proposito dello scrittore sono vistosamente rare. Una recensione progettata del dialogo *Eupalinos* (cfr. GB, III, 39; L, 118) non fu mai pubblicata e probabilmente neppure scritta. Nel 1926 Benjamin pubblicò sulla «Literarische Welt» un resoconto di una *conférence* di Valéry alla Ecole Normale (cfr. *Scritti* II, 400 sgg.), e nel 1931, sempre sulla «Literarische Welt», il saggio per il sessantesimo compleanno del poeta: *un breve studio* (GB, IV, 62; L, 209), come Benjamin definisce il proprio lavoro nell'apparentemente unica menzione epistolare dello stesso. E per quanto il saggio sia ricco di motivi e artisticamente scorrevole, chi si sarebbe aspettato di trovare in esso ciò che Benjamin avrebbe avuto da dire su Valéry non potrà fare a meno di sentirsi deluso. Allo stesso modo Benjamin anche in altre occasioni ha tenuto nascoste le cose per lui più importanti, ha preferito ammantarle esotericamente in allusioni piuttosto che esibirle sul mercato dell'industria culturale. E proprio in questo si può dire che il saggio su Valéry renda giustizia alla straordinaria importanza dell'oggetto per il pensiero di Benjamin. I *Brouillons su Paul Valéry*, una sorta di raccolta di motivi per il saggio, ovviamente sono stati scritti prima del saggio stesso, che nella nostra edizione seguono come una sorta di appendice.

IL TERREMOTO DI LISBONA

Erdbeben in Lissabon (GS, VII/1, 220-26). Conferenza radiofonica trasmessa il 31 ottobre 1931 dal Berliner Rundfunk e il 6 gennaio 1932 dal Frankfurter Rundfunk.

L'INCENDIO DEL TEATRO DI CANTON

Theaterbrand von Kanton (GS, VII/1, 226-31). Conferenza radiofonica trasmessa il 5 novembre 1931 dal Berliner Rundfunk e il 3 febbraio 1932 dal Frankfurter Rundfunk.

IL CARATTERE DISTRUTTIVO

Der destruktive Charakter (GS, IV/1, 396-98). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», 20 novembre 1931, n. 863-64, p. 1.

APPUNTI SUL «CARATTERE DISTRUTTIVO»

Notizen zum «destruktiven Charakter» (GS, IV/1, 999 sgg.).

Nella lettera di Benjamin a Scholem del 28 ottobre 1931 si trova una sorta di chiave al testo: *La mia frequentazione più intima è da circa un anno Gustav Glück, direttore della sezione esteri della Reichskreditgesellschaft, del quale troverai una sorta di sommano ritratto - da intendere cum grano salis - nel «Destruktiver Charakter», lo scritto che ti ho mandato* (GB, IV, 62; L, 209 sgg.).

Gli appunti vanno anche questa volta datati al periodo antecedente il testo stesso, al quale nell'edizione seguono come una specie di appendice.

OSKAR MARIA GRAF COME NARRATORE

Oskar Maria Graf als Erzähler [recensione collettanea:] Oskar Maria Graf, *Kalender-Geschichten*, Drei Masken Verlag, München 1929, 408 pp., 402 pp.; Oskar Maria Graf, *Bolwieser. Roman eines Ehemannes*, Drei Masken Verlag, München, Berlin 1931, 359 pp. (GS, III, 309-11). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIV, 22 novembre 1931, n. 47, p. 8.

PER COLLEZIONISTI POVERI

Für arme Sammler (GS, IV/1, 598-601). Prima pubblicazione: «Literaturblatt der Frankfurter Zeitung», LXIV, 6 dicembre 1931, n. 49, p. 10.

ANEDDOTI SCONOSCIUTI SU KANT

Unbekannte Anekdoten von Kant (GS, IV/2, 808-15). Prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VII, 11 dicembre 1931, n. 50, pp. 3 sgg.

In una lettera a Scholem del 28 ottobre 1931 Benjamin accennava al proprio interesse per *un tentativo fisiognomico relativamente approfondito di rappresentare i legami tra la demenza di Kant (vecchio) e la sua filosofia* (GB, IV, 62 sgg.; L, 209). Gli *Aneddoti sconosciuti su Kant* rappresentano probabilmente un lavoro collaterale a questo scritto mai realizzato. Solo la prima parte di questa pubblicazione è attribuibile con certezza a Benjamin, la seconda parte dovrebbe risalire quantomeno a una sua iniziativa.

FERTILI RUDIMENTI DEGLI INIZI

Grünende Anfangsgründe. Noch etwas zu den Spielfibeln [Recensione collettanea:] Tom Seidmann-Freud, *Spielfibel 2*, Herbert Stuffer Verlag, Berlin 1931, 53 pp.; Tom Seidmann-Freud, *Hurra, wir rechnen. Spielfibel 3*, Herbert Stuffer Verlag, Berlin 1931, 60 pp. (GS, III, 311-14). Prima pubblicazione: «Frankfurter Zeitung», LXXVI, LXXVI, 20 dicembre 1931, n. 945-46, p. 2.

Indice dei nomi

- Abbot, Berenice, 484.
Abraham a Santa Clara, *pseudonimo di* Johannes Ulrich Megerle, 145, 341.
Adorno, Gretel, 559, 573.
Adorno, Theodor Wiesengrund, IX, XI-XIII, 288, 564, 571, 573, 574, 576, 577, 580.
Agamben, Giorgio, IX.
Albert, monsieur (Albertine), 20-23, 30, 73-76, 81.
Alessandro Magno, 99.
Altenberg, Peter, *pseudonimo di* Richard Engländer, 336, 349.
Altmann, Nathan, 269.
Ampère, André-Marie, 506.
Anfitrione, re di Tirinto, 34, 71.
Annibaie, 99.
Apelle, 100.
Apollinaire, Guillaume, 35, 80.
Arago, François, 477, 481.
Aragon, Louis, 66, 67, 268, 553.
Arianna, 492.
Aristotele, 99.
Atget, Eugène, 484, 485 e n, 486, 491.
Aubigné, Théodore Agrippa d', 72.
Audisio, Gabriel, 82.
Avenarius, Richard, 531.
Baader, Franz von, 498 e n, 499 e n, 500, 501. 579;
Babel', Isaak, 181, 182.
Bachofen, Johann Jakob, 421, 459.
Bahr, Hermann, 382.
Balzac, Honoré de, 72, 436, 460.
Baron, Jacques, 268.
Barrison, sorelle, 215.
Nikolaus Basseches, 549.
Bastian, Adolf, 7.
Baudelaire, Charles, 8, 125, 237, 344, 345, 352. 474, 475, 491, 504, 578.

Baumgardt, D., 498, 499 e n, 501, 579.
 Bayard, Hippolyte, 482.
 Beach, Sylvia, 80.
 Behne, Adolf, 201, 287.
 Bekessy, Imre, 349.
 Bellachini, Samuel, 49.
 Belozerkovsky, Bill', 18, 549.
 Benda, Julien, 27.
 Benn, Gottfried, 268.
 Berl, Emmanuel, 27, 71, 73, 268, 553.
 Bernays, Michael, 397.
 Bernstein, Henri-Léon, 80.
 Bertaux, Félix, 76, 77, 553.
 Bierbaum, Otto Julius, 89, 101.
 Bismarck-Schönhausen, Otto von, 136.
 Blake, William, 70.
 Blechen, Karl Eduard Ferdinand, 310.
 Blei, Franz, 531.
 Bloch, Ernst, 234, 573.
 Blossfeldt, Karl, 479 n, 489.
 Bloy, Léon, 347, 382.
 Blunck, Hans, 465.
 Boehn, Max von, 7, 9, 11, r2, 548.
 Bogen, Helmut, 306, 307.
 Böhme, Jakob, 99, 499.
 Bölsche, Wilhelm, 468.
 Bondi, Georg, 562.
 Bontempelli, Massimo, 268.
 Borchardt, Hans, 287.
 Borinski, Karl, 7.
 Börne, Ludwig, 254.
 Bossert, Helmuth T., 477 n.
 Braun, Volker, 469.
 Brecht, Bertolt, XI, XII, XIII, 126,129,174-180, 267, 288, 341, 359
 e n, 360, 361, 362 e n, 363, 364-66 e n, 367 n, 371 n, 433,438-48,
 465, 490, 555, 559, 564-566, 568, 573, 574, 576.
 Brecht, Stefan, 576, 577.
 Brehm, Christian Ludwig, 253.
 Brentano, famiglia, 438, 448.
 Brentano, Bernhard von, XIII, 440, 442, 481, 564-66.
 Brentano, Clemens von, 64, 288.
 Breton, André, 80, 83, 268.
 Brick, Osip M., 181-83, 440-Brod, Max, 450-52.
 Bruckner, Ferdinand, *pseudonimo di* Theodor Tagger, 33.

Bucharin, Nikolaj Ivanovič, 19.
 Burke, Peter, 384.
 Busch, Wilhelm, 97, 119 n.
 Busoni, Ferruccio Benvenuto, 484.
 Byron, George Gordon, 225.
 Cagliostro, Alessandro di, *pseudonimo di* Giuseppe Balsamo, 374-79, 574.
 Calderón de la Barca, Pedro, 447, 561. Calé, Walter, 569.
 Calvino, Giovanni, 99.
 Cameron, Julia Margaret, 476.
 Carlo Magno, 372.
 Carlo II Stuart, 405.
 Carlo V d'Asburgo, 171.
 Carrel, Armand, 345.
 Castellani, Emilio, 365 n.
 Catone, Marco Porcio, *detto* Uticense, 99.
 Cendrars, Blaise, *pseudonimo di* Frédéric Sauser, 268.
 Cervantes, Miguel de, 92.
 Chartier, Alain, 27.
 Chesterton, Gilbert Keith, 228.
 Claudius, Matthias, 338, 355 e n.
 Cocteau, Jean, 28, 33, 71.
 Cohn, Alfred, 568, 570, 576.
 Cohn, Julia, 439.
 Confucio, 176, 519.
 Coriolano, Gneo, 447.
 Cortés, Donoso, 181.
 Cortéz, Fernando, 252.
 Courier, Paul-Louis de Méré, 72, 345.
 Courths-Mahler, 229.
 Crépet, François, 125.
 Crépieux-Jamin, J., 292.
 Curjel, Hans, 572.
 Cusano, Nicola, 504.
 Cysarz, Herbert, 399.
 Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 476-78, 480, 481, 491,
 Dante Alighieri, 159.
 Daudet, Alphonse, 203.
 Daudet, Léon, 24, 203.
 Dausse, 20, 21, 23, 67, 73, 74.
 Dauthendey, Max, 478, 480.
 De Chirico, Giorgio, 268.
 Defoe, Daniel, 92.
 Delaroche, Hippolyte, *detto* Paul, 483.

Della Porta, Giambattista, 481.
 De Maistre, Giuseppe, 384.
 Democrito, 100.
 Demostene, 99.
 Déroulède, Paul, 36, 69.
 Desnos, Robert, 67, 268.
 Diamond, Jacques, 270.
 Dickens, Charles, 163.
 Diebold, Bernhard, 470, 573.
 Döblin, Alfred, XIII, 42, 159-61, 163, 164, 268, 288, 465, 487, 531, 558.
 Doré, Gustav, 428.
 Dossena, Aleco, 561.
 Dostoevskij, Fëdor, 184, 436.
 Doucet, *pseudonimo di* Paul Poiret, 34.
 Douglas, famiglia, 310.
 Drieu La Rochelle, Pierre, 268.
 Dudow, Slatan, 288.
 Ebermayer, Ernst Wilhelm Friedrich, 464.
 Eckehard, Gabriele, 165, 558.
 Ehrhard, Albert, 536.
 Eichendorff, Joseph von, 92.
 Eisenlohr, Friedrich, 531.
 Eisler, Hanns, 288.
 Ejzenštein, Sergej Michajlovič, 487.
 Elias, Julius, 279.
 Ennemoser, Joseph, 498.
 Ensor, James, 115, 116, 554.
 Epicuro, 176.
 Erasmo da Rotterdam, 99, 294.
 Erlanger, principessa d', 28, 67.
 Ermatinger, Emil, 398 n.
 Ernst, Fritz, 148 e n, 557.
 Esopo, 99.
 Eulenberg, Herbert, 31.
 Fargue, Léon-Paul, 29, 30, 67, 68, 81, 553.
 Fatzer, Johann, 555.
 Federer, Heinrich, 465.
 Federico II il Grande, 197, 198, 315, 445.
 Federico Guglielmo I di Hohenzollern, 197.
 Federico Guglielmo III di Hohenzollern, 50.
 Fedra, 502.
 Fehling, Jürgen, 131.
 Feuchtwanger, Lion, 176.

Feuerbach, Anselm von, 280, 283-85.
 Fischer, Ottokar, 49.
 Flaubert, Gustave, 160, 436.
 Flögel, Carl Friedrich, 92.
 Fontane, Theodor, 309-11, 317, 567.
 Ford, Henry, 271.
 Fraenger, Wilhelm, 115, 116.
 Fraenkel, Eduard, 421.
 France, Anatole, *pseudonimo di* Anatole François Thibault, 382, 457, 458, 503.
 Francesco I di Orléans-Angoulême, 322. Fränkel, Fritz, XII.
 Franzen, Frans Michael, 288.
 Frascata, Gabriele, 348.
 Freud, Sigmund, 27, 73, 77, 146.
 Freund, Giselle, 579.
 Freytag, Gustav, 447.
 Friedländer, Salomo, 530.
 Friedrich, Caspar David, 310.
 Frisch, Max, 385.
 Fritsch, Willi, 436.
 Galeno, 100.
 Ganni, Enrico, IX, 545.
 Gastajeff, 307.
 Geiger, Lazarus, 569.
 Genesius, Franz, 9.
 George, Stefan, 214, 222, 224, 227, 293, 350, 351, 401, 420, 474, 561, 562.
 Gervinus, Georg Gottfried, 396, 397.
 Giacomo II Stuart, 405.
 Gide, André, 25, 26, 70, 77, 79, 149, 160, 382.
 Giedion, Sigfried, 288.
 Ginzkey, Franz Karl, 464, 465.
 Girardi, Alexander, 352.
 Giraudoux, Jean, 33, 34, 70, 71, 268.
 Giuseppe II d'Austria, 259.
 Gladkov, Aleksander, 183.
 Glassbrenner, Adolf, 121, 122, 124, 161.
 Glück, Franz, 568.
 Glück, Gustav, 329, 470, 568, 581.
 Gödde, Christoph, 545.
 Godwin, William, 500.
 Goethe, Johann Wolfgang, 54, 72, 136 e n, 222-226, 232, 261, 295, 321, 322, 324 e n, 325, 328, 330, 338, 363, 377, 378, 418, 500, 561, 562.

Gončarov, Andrej, 149.
Goncourt, fratelli, 12.
Görres, Joseph, 7, 92.
Grabbe, Christian Dietrich, 363.
Graf, Oskar Maria, 526 e n, 527 n, 581.
Graupe, Paul, 50, 51, 106.
Green, Anna Katharine, 158.
Green, Paul, 67.
Grimm, fratelli, 257, 300, 400.
Grimm, Albert Ludwig, 459.
Grimm, Hermann, 116.
Gross, Otto, 288.
Grossmann, Marie, 438, 439.
Grossmann, Stefan, 131.
Gryphius, Andreas, 363.
Gubler, Friedrich, 564, 573.
Guglielmo II di Hohenzollern, 89, 300.
Guitry, Sacha, 28.
Gumbel, 399.
Gundolf, Friedrich, *pseudonimo di* Friedrich Gundelfinger, 221.
Guttmann, Heinrich, 477 n.
Gutzkow, Karl, 384.
Haas, Willy, 381-84, 454, 470, 571, 574.
Haeker, Theodor, 349, 571.
Halévy, Ludovic, 72.
Halm, August, 39.
Handel-Mazzetti, Enrika von, 465.
Hanisch, Otoman, 13 n.
Hannes, 288.
Happel, Eberhard Werner, 93.
Hardenkopf, Ferdinand, 530.
Harvey, Lilian, 436.
Hauser, Caspar, 565.
Hauptmann, Elisabeth, 438, 439.
Hauptmann, Gerhart, 468, 469.
Hebel, Johann Peter, 333, 452.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 369, 463.
Hegemann, Werner, 202, 228-32, 560, 562.
Hegner, Jakob, 531.
Heidegger, Martin, XI.
Heimann, Moritz, 279.
Heine, Heinrich, 41, 72, 330, 355 e n, 569.
Heinzei, Richard, 397.
Hellingrath, Norbert V., 401, 474.

Hemingway, Ernest, 148 n, 268, 432, 557.
Henkel, conte di, 534.
Herbert, Maria von, 535.
Herder, Johann Gottfried, 222, 224, 562.
Hermann, Eva, 436, 444.
Hernst, Max, 146.
Herzfelde, Wieland, 183.
Hesse, Hermann, 237, 440.
Hesse-Burri, Emil, 438.
Hessel, Franz, XI, XII, 20-23, 47, 73, 74, 576.
Hey, Wilhelm, 120.
Heym, Georg, 116, 266.
Hill, David Octavius, 476, 478-80, 483.
Hindemith, Paul, 288.
Hirsch, Emil, 460, 461.
Hirth, Otto A., 50, 106, 107.
Hitler, Adolf, XII, 104 n.
Hobbes, Thomas, 500.
Hobrecht, James Friedrich Ludolf, 229.
Hoerschelmann, Rolf von, 106, 107.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 39-44. 85, 87-91, 553.
Hoffmann, Franz, 498.
Hofmannsthal, Hugo von, 214, 215, 381, 382, 384, 530, 561.
Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von, 294.
Hohenzollern, dinastia, 230, 232.
Hohlbaum, Robert, 465.
Holborn, Hajo, 469.
Hölderlin, Friedrich, 223, 224, 226, 227, 562.
Hölty, Ludwig Heinrich Christoph, 353.
Horkheimer, Max, XII.
Horschitz, Annemarie, 148 n.
Hosemann, Theodor, 118-24, 554.
Houdini, Harry, *pseudonimo di* Erich Weiss, 49.
Huchel, Peter, 470.
Hugenberg, Alfred, 104 n.
Hugo, Charles-Victor, 476.
Hugo, Victor, 30.
Huidobro, Vicente, 268.
Humboldt, famiglia, 108.
Humboldt, Alexander von, 108, 114.
Humboldt, Wilhelm von, 108, 500.
Huysmans, Joris-Karl, 89, 90.
Ignazio di Loyola, 382.
Ihering, Herbert, 288, 565.

Illesz, Bela, 184.
 Ippocrate, 100.
 Ivanov, Vsevolod Vjačeslavovič, 268.
 Jacobi, Friedrich Heinrich, 499.
 Jaeger, Werner, 419.
 Jalkotzy, Alois, 299, 567.
 Joël, Ernst, 13, 14, 16, 548, 563.
 Jahnn, Hans Henny, XII.
 Jouhandeau, Marcel, XII, 36, 37, 69, 70, 553.
 Joyce, James, 29, 68, 80, 81, 161, 268.
 Jung, Alexander, 499, 500.
 Jünger, Ernst, 203, 204, 207-10, 561, 562.
 Jünger, Friedrich Georg, XI, 210.
 Kafka, Franz, XIII, 268, 381-83, 440, 441, 449» 450 e 451-54. 465.
 483, 573, 577, 580.
 Kaiser, Georg, 447.
 Kant, Immanuel, 399, 498, 511, 532-37, 581.
 Kantorowicz, Hermann, 288.
 Kästner, Erich, 263-67, 564.
 Kaulitz, Marion, 8.
 Keller, Gottfried, 436.
 Keller, Philipp, 531.
 Kerr, Alfred, 349, 570, 572.
 Kiepenheuer, Gustav, XII.
 Kierkegaard, Søren Aabye, 339, 347, 382.
 Kindermann, Heinz, 578.
 Kippenberg, Anton, 468.
 Kirchhoff, Kilian, 262, 564.
 Klages, Ludwig, 292, 293, 560.
 Klassen, Peter, 474 e n, 578.
 Klee, Paul, 146, 357.
 Kleinberg, critico, 399.
 Kleist, Heinrich von, 9 e n.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 562.
 Kneipp, Sebastian, 426.
 Koenig, Robert, 399.
 Kolbenheyer, Erwin Guido, 465.
 Kollosch, 361.
 Kommerell, Max, 221-25, 401, 474, 561, 562.
 Korsch, Karl, 288.
 Kortum, Karl Arnold, 92, 96, 97, 101-3, 553.
 Kracauer, Siegfried, XI, 139-47, 288, 481, 547, 556, 560, 562.
 Kraft, Werner, 569.
 Kraus, Karl, XI-XIII, 139 n, 329 e n, 330-42, 343 e 344-56, 358,

445. 470, 568-73.
Krull, Germaine, 268, 489.
Kruse, Käte, 7.
Kubin, Alfred, 8, 88, 116.
Kügelgen, Gerhard von, 149.
Kuhn, Helmut, 420.
Künzle, Johann, 424 e n, 425-28, 575.
Kurella, Alfred, 288.
Lacis, Asja, 434.
Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de Prat de, 30.
Lampel, Peter Martin, 366.
Lamprecht, Karl Gotthard, 398.
Lanvin, Jeanne, 33, 71.
Laozi, 519.
Lasker-Schüler, Else, 349.
Lassalle, Ferdinand, 345, 384.
Lautréamont, Isidore Ducasse, conte di, 71.
Lavater, Johann Caspar, 223.
Le Corbusier, *pseudonimo di* Charles-Edouard Jeanneret, 33, 71.
Legai, sovrintendente, 360.
Leiris, Michel, 268.
Leixner, 399.
Lenin, Nikolaj Vladimir Il'ic Ul'janov, *detto*, 25, 144, 163, 268, 440, 531.
Lenné, Peter, 46 n.
Lenz, Jacob Michael Reinhold, 363.
Leonardo da Vinci, 240, 476, 504, 508.
Leone XIII (Gioacchino Pecci), papa, 88.
Leroux, Gaston, 158.
Lersch, Philipp, 465.
Lewy, Ernst, 569.
Lichtenberg, Georg Christoph, 175, 295, 358, 467, 470.
Lichtenstein, Alfred, 266.
Lichtwark, Alfred, 488.
Liegler, Leopold, 338, 571.
Lindbergh, famiglia, 130, 179.
Linneo, Carlo (Karl von Linné), 250, 251.
Lippert, 89.
Lohenstein, Daniel Caspar von, 294.
Lonitz, Henri, 545.
Loos, Adolf, 330, 336, 341, 357, 568.
Lotar, Eli, 268.
Ludendorff, Erich, 383.
Ludovico I, duca di Baviera, 286.

Ludwig, Otto, 224, 225, 426.
Luigi XIV, 405, 406.
Luise di Mecklenburg-Strelitz, 50.
Lukács, György, 288, 364, 419.
Lutero, Martino, 246, 247, 323.
Lyser, Michael, 459, 460.
Machiavelli, Niccolò, 506.
Maeterlinck, Maurice, 179, 531.
Mallarmé, Stéphane, 30, 504.
Malraux, André, 268.
Manet, Edouard, 116.
Man Ray, *pseudonimo di* Emmanuel Rudnitsky, 268, 579.
Marco Aurelio Antonino, 99.
Marcuse, Herbert, 288.
Marx, Karl, 140, 178, 355, 399.
Massimo, Quinto Fabio, 99.
Mauthner, Fritz, 569.
May, Joe, 104 e n.
Mehring, Franz, 264, 399.
Meilhac, Henri, 72.
Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič, 19, 368.
Mell, Max, 215, 382, 561.
Mendelssohn, Anja, 292, 293, 296.
Meyer, Johann Heinrich, 288.
Michaelis, Karin, 339.
Michon, Jean-Hippolyte, 292.
Mida, 100.
Minosse, 492 n.
Moholy-Nagy, László, 489.
Mohr, Max, 444.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *detto*, 100, 138.
Monmouth, James Scott, duca di, 405.
Monnier, Adrienne, 78 e n, 80, 81, 553.
Monticelli, Adolfo, 234, 237.
Morand, 378, 379.
Morgenstern, Christian, 265.
Moss, Arthur, 273, 274.
Motherby, Elisabeth, 536.
Müller, Adam, 384.
Muschg, Walter, 399, 401.
Musil, Robert, 288.
Nabl, Franz, 465.
Nadar, *pseudonimo di* Félix Tournachon, 476, 482.
Nadler, Josef, 399.

Napoleone I Bonaparte, 119, 224, 225, 254, 505.
 Naumann, Friedrich, 304.
 Neher, Carola, 447.
 Neher, Caspar, 178, 364, 365.
 Nestroy, Johann, 340, 350.
 Nettesheim, Agrippa von, 325.
 Neubauer, Friedrich, 321 n.
 Nicolai, Cristoph Friedrich, 198, 199.
 Niepce, Joseph-Nicéphore, 476.
 Nietzsche, Friedrich, 132, 223, 226, 330, 352, 443.
 Novalis, *pseudonimo di* Friedrich von Hardenberg, 500.
 Offenbach, Jacques, 340, 348-50.
 Oken, Lorenz, 498.
 Olearius, Tilman, 296.
 Omero, 100, 325.
 O'Neill, Eugene, 268.
 Orlik, Emil, 481, 483.
 Orloff, principe, 21, 30, 75.
 Otten, Karl, 547.
 Ovidio Nasone, Publio, 92.
 Paderewski, Ignace Jan, 484.
 Paganini, Niccolò, 484.
 Panferov, Fëdor Ivanovič, 181, 182.
 Panizza, Oskar, 85, 86-91, 553.
 Paracelso, Theophrastus Bombast von Hohenheim, *detto*, 425.
 Pascal, Blaise, 218, 382, 508.
 Pasqually, Martinez de, 499.
 Pater, Walter, 215.
 Patzenhofer, Andreas, 105.
 Paul, Jean, *pseudonimo di* Johann Paul Friedrich Richter, 11, 82, 226, 458, 562.
 Paulhan, Jean, 79.
 Péguy, Charles, 37.
 Perutz, Leo, 158.
 Pestalozzi, Enrico Giovanni, 149.
 Picabia, Francis, 72.
 Pierre-Quint, Léon, 26, 68, 70, 71, 82, 83.
 Pierson, 482.
 Pietro I Aleksejevič, *detto* il Grande, 99.
 Pil'njak, Boris Andreevič, *pseudonimo di* Boris Andreevič Vogau, 268.
 Pio VI (Giovanni A. Braschi), 379.
 Piranesi, Giovan Battista, 107.
 Piscator, Erwin, 288.

Pitoëff, Georges, 33, 71.
 Platone, 364, 365.
 Plinio Cecilio Secondo, Caio, *detto* il Giovane, 494, 495 e n, 496 n.
 Plinio Secondo, Caio, *detto* il Vecchio, 494.
 Plutarco, 224, 254.
 Poe, Edgar Allan, 88, 504.
 Polgar, Alfred, 531.
 Porché, François, 125, 554.
 Preuss, Hugo, 230.
 Pritzel, Lotte, 7.
 Proust, Marcel, XII, 20-23, 25, 26, 29, 30, 67, 68, 70, 74-77, 81, 82, 438, 549, 580.
 Pudovkin, Vsevoiod Ilarionovič, 487.
 Pulver, Max, 293, 498 e n.
 Puškin, Aleksandr Sergeevič, 184.
 Quint, Lèon Pierre, 553.
 Rabelais, François, 428.
 Radt, Fritz, XII.
 Radt, Julia, XII.
 Radziwill, principe, 21, 30, 75.
 Raimund, Ferdinand, 352.
 Rang, Florens Christian, 208, 223.
 Ray, Man, *vedi* Man Ray.
 Recht, Camille, 484, 485.
 Reger, Erich, *pseudonimo di* Hermann Dannenberger, 288.
 Reich, Wilhelm, 288.
 Rellstab, Ludwig, 45-50.
 Renneville, Constantin de, 406.
 Reuter, Christian, 92, 93 e n, 95 n, 96, 101, 553.
 Rhaue, Hans, 463.
 Ribemont-Dessaignes, Georges, 268.
 Richelieu, Armand-Jean Du Plessis de, 506.
 Richey, Michael, 533.
 Richter, Hans, 579.
 Rickert, Heinrich, 397.
 Riediger, Hellmut, IX.
 Rilke, Rainer Maria, 78, 179, 530.
 Rimbaud, Arthur, 28.
 Ritter, Hans, 104.
 Ritter, Johann Wilhelm, 461.
 Roberto I, *detto* il Guiscardo, 133.
 Robespierre, Maximilien-François-Marie-Isidore de, 231.
 Rosen, Artur, 470.
 Rosenthal, Léonard, 34.

Rosenzweig, Franz, 364.
 Rosvita (Rotsvita), 363.
 Roth, Joseph, 147.
 Rothschild, Henri de, 28.
 Rowohlt, Ernst, XI, XII, 530, 565, 566, 571.
 Rychner, Max, 571, 572 e n. 4
 Sachs, Hans, 99.
 Sachs, Maurice, 21, 22, 74, 75.
 Sade, Donatien-Alphonse-François, *detto* Marchese de, 26, 71, 72,
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 72.
 Saint-Mars, monsieur de, 404.
 Salmon, André, 268.
 Salomon, Albert, 469.
 Salomon, Ernst von, 210.
 Salomone, 99, 324.
 Sander, August, 487 e n, 488, 489.
 Sardou, Victorien, 133.
 Saudek, Robert, 293.
 Schadewaldt, Wolfgang, 420.
 Schäfer, Wilhelm, 465.
 Schaffner, Jakob, 465.
 Scheerbart, Paul, 357, 465, 530, 531.
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 225, 481, 498, 499.
 Scherer, Wilhelm, 397, 400.
 Scherlinger, Eduard, 234, 237.
 Scheu, Robert, 335, 345.
 Schiller, Friedrich, 224, 226, 249, 354, 438, 562.
 Schlegel, fratelli, 92, 227.
 Schmitt, Carl, XII.
 Schnabel, Johann Gottfried, 93 e n.
 Schober, Hans, 349, 574.
 Schoen, Ernst, XI, 550, 551.
 Scholem, Gerschom, IX, XI, XIII, 545, 549-553, 555» 559, 561,
 562, 565. 566, 568-573. 578-81.
 Scholz, Heinrich, 465, 469.
 Schopenhauer, Arthur, 486.
 Schubert, Gotthilf Heinrich von, 500.
 Schwarz, Heinrich, 477 n.
 Schweitzer, Bernhard, 421.
 Schweppenhauser, Hermann, IX.
 Schwiergerling, 9.
 Schwind, Moritz von, 463 n.
 Scribe, Augustin-Eugène, 133.
 Seidel, Gerhard, 559.

Seidel, Ina, 465.
 Seidmann-Freud, Tom, 61, 294, 539, 542, 566, 581.
 Selz, Jean, 545.
 Senadza, Jagn de, 252.
 Serna Espina, Victor de la, 268.
 Serse I, re di Persia, 99.
 Shakespeare, William, 92, 170, 210, 329,
 340, 349, 354, 447, 448, 571.
 Sieburg, Friedrich, XI, 31-37, 550, 551, 553.
 Sigismondo di Lussemburgo, 256.
 Simmel, Georg, 535.
 Simolin, barone di, 461.
 Simon Mago, 100.
 Sklovskij, Viktor Borisovič, 26
 Socrate, 100, 502.
 Spaeth, Konrad, *detto* Frühauf, 93.
 Spartaco, 493.
 Speckter, Otto, 120.
 Spee, Friedrich von, 173.
 Speyer, famiglia, 444.
 Speyer, Maria, 436.
 Speyer, Wilhelm, XIII, 131, 137, 435, 436, 444, 445, 448, 556.
 Spieß, Johann, 323.
 Spinoza, Baruch, 457.
 Spitzweg, Carl, 463 n.
 Staël-Holstein, Anne-Louise-Germaine Necker (Madame de Staël),

72.

Staufen, conte, 323.
 Steffens, Henrik, 500.
 Stein, barone, 199.
 Steiner, Rudolf, 498.
 Steinthal, Heim, 569.
 Stelzner, Carl Ferdinand, 482.
 Sternberg, Fritz, 288.
 Sterne, Laurence, 95.
 Stifter, Adalbert, 333-35, 354, 356.
 Stone, Benjamin, 268.
 Stone, Sasha, 489.
 Stössl, Otto, 333.
 Strindberg, August, 116, 365, 447.
 Strobl, Alajos, 465.
 Stroux, Johannes, 419.
 Suhrkamp, Peter, 304.
 Supervielle, Jules, 268.

Swift, Jonathan, 347.
 Symeon, 262.
 Tacito, Publio Cornelio, 494.
 Tamerlano, Timur Läng, 100.
 Torquato, Tasso, 561.
 Tersite, 523.
 Teseo, 492.
 Tessier, Valentine, 33, 71.
 Theiß, Frank, 465.
 Tiberio, Claudio Nerone, 505.
 Tieck, Ludwig, 162, 369.
 Tiedemann, Rolf, IX, 545, 551 n, 555 n, 573» 574, 577.
 Tiedemann-Bartels, Hella, IX.
 Tillman, Rexrothix, 563.
 Timone, *detto* il Misanthropo, 100, 349.
 Toller, Ernst, 366.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 184.
 Tommaso d'Aquino, 382.
 Treitschke, Heinrich von, 229.
 Trisoglio, Francesco, 495 n.
 Tritsch, 470.
 Trockij, Lev Davidovič, *pseudonimo di* Lev Davidovič Bronštein, 440.
 Tschudi Madsen, Stephan, 115.
 Tucholsky, Kurt, 264.
 Twain, Mark, *pseudonimo di* Samuel Langhorne Clemens, 134.
 Tzara, Tristan, 489, 579.
 Ucicky, Gustav, 104, 105 n.
 Unger, Erich, 206.
 Utrillo, Maurice, 106, 478.
 Valéry, Paul, 29, 176, 421, 502-5, 507, 508, 579» 580.
 Verlaine, Paul, 570.
 Viertel, Berthold, 351, 571.
 Vigny, Alfred de, 30.
 Virgilio, Marone Publio, 99.
 Vitrac, Roger, 268.
 Vockerath, Johannes, 468.
 Vogel, Karl, 296.
 Voltaire, François-Marie Arouet, *detto*, 96,
 Wagner, Richard, 178.
 Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius von, 260.
 Walpole, Hugh, 183.
 Walser, Robert, 452.
 Watson, John Broadus, 303.

Wedekind, Donald, 530.
Wedekind, Frank, 349, 527, 569.
Weill, Kurt, 288.
Weininger, Otto, 349.
Weise, Christian, 93 e n.
Werfel, Franz, 569.
Wermuth, 230.
Werner, Richard Maria, 397.
Wieland, Hans Beatus, 96.
Wierz, Antoine, 490, 491.
Wigmann, disegnatore, 14, 15.
Wilde, Oscar, 70.
Wildgans, Anton, 465.
Willes, Bruno, 468.
Winckelmann, editore, 120.
Winckelmann, Johann Joachim, 420.
Windelband, Wilhelm, 397.
Windischmann, Carl Joseph Hieronymus, 498.
Wissing, famiglia, 436.
Wissing, Egon, XII, XIII, 433, 434.
Wissing, Gert, 434, 444.
Wolfskehl, Karl, 166.
Wolters, Friedrich, 214, 222, 561, 562.
Wundt, Wilhelm, 293.
Zimmern, conte, 323.
Zucker, Wolf, XIII, 385, 574.

- 1 Benjamin gioca qui con i termini *Wunsch*, «desiderio» e *Wunschbild*, «ideale».
- 2 [Che tu sia onesta, cosa m'importa].
- 3 Benjamin allude allo scritto di H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1810 [trad. it. *Il teatro delle marionette*, Genova 1982].
- 4 Il burattino più famoso della tradizione popolare tedesca.

1 Benjamin allude qui alla dottrina esoterica dei *Mazdaznan*, associazione di ispirazione zoroastriana fondata intorno intorno al 1900 da Otoman Hanisch.

2 Si tratta di un uccello da richiamo.

¹ Il titolo riprende un vecchio detto degli economisti secondo cui *quand le bâtiment va, tout va*, che significa che quando va bene l'edilizia va bene tutta l'economia.

¹ Nell'originale Benjamin gioca con i due termini *Seher*, «veggente», e *Anseher*, «osservatore».

1 Il Tiergarten è il grande parco al centro di Berlino; originariamente riserva di caccia dei principi elettori, nel XIX secolo fu trasformato in parco all'inglese dall'architetto paesaggista Peter Lenné.

2 Benjamin rielabora qui l'espressione idiomatica *Geschwindigkeit ist keine Hexerei*, che significa: «l'essere veloci non è una cosa impossibile».

1 Gioco di carte nel quale si tratta di formare dei gruppi di quattro elementi affini: quattro case, quattro animali, ecc.

2 Oblate è l'ostia da sigillare.

1 Nell'originale si ha un gioco di parole - pressoché intraducibile - tra *gewohntes Interieur* («intérieur abituale o familiare») e *ausgewohntes Interieur* («intérieur consunto o logoro»); in entrambi gli aggettivi è presente il verbo *wohnen*, «abitare».

2 Pseudonimo con cui Adrienne Monnier ha pubblicato alcuni testi in prosa.

3 [... che è così priva di illusioni, così borghese, così parigina, e che fa pensare alle signore che hanno imparato ad abituarsi al proprio marito e che dicono sempre: Ma sí, mio caro, spingendosi però col pensiero un po' più lontano].

4 Testo in cui veniva difesa l'omosessualità.

5 [Già mezzogiorno ci vede l'una di fronte all'altra | In piedi dinanzi alle nostre soglie, all'altezza della via | Dolce fiume che sulle rive abbraccia | Le nostre librerie],

6 [Cosa vuole, mi fa pietà quel che faccio. Quelle povere parole, le vedo, appena scritte, andarsene - trascinandosi e zoppicando - verso il cimitero del Père-Lachaise].

1 Si è reso così l'originale *lebendige Dauer*.

¹ II riferimento è all'opera di C. Reuter, *Schelmuffskys wahrhaftige curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande* [trad. it. *Veritiera e curiosa descrizione dell'avventuroso viaggio per mare e per terra di Schelmuffsky*, Parma 1996].

² II riferimento è alle due opere di C. Weise, *Die drey ärgsten Ertz-Narren in der gantzen Welt*, Leipzig 1672, e *Die drey klügsten Leute in der gantzen Welt*, Leipzig 1675.

³ Benjamin si riferisce all'opera di J. G. Schnabel, *Der im Irr-Garten der Liebe hemm taumelnde Cavalier*, Warnungsstadt 1738.

⁴ Reuter, *Veritiera e curiosa descrizione* cit., pp. 9-10 (trad. modif.).

⁵ Nell'immaginario tedesco l'espressione *Freund Hein* («l'amico Hein») designa la morte. La figura dell'«amico Hein» si accompagna solitamente allo scheletro con la falce.

1 Si tratta di canzoni allegre a pili strofe, di solito abbinate allo jodel e caratteristiche dell'ambiente bavarese o austriaco.

2 Benjamin modifica scherzosamente il nome della regione austriaca del Vorarlberg in *Vorarschberg*, inserendovi cioè la parola *Arsch* («culo»).

3 In tedesco: *Po-Po-kal*, gioco di parole tra *Pokal* («coppa») e *Po* «sedere» , «popò»).

4 Gioco di parole tra il nome del regista Joe May e la canzone popolare *Der Mai ist gekommen. Die Bäume schlagen aus* [È arrivato maggio; gli alberi mettono le gemme].

5 Gioco di parole sull'omofonia di *Ufer* («sponda», «riva») e *Ufa*, nome di una nota casa cinematografica tedesca.

6 Ironico riferimento ad Alfred Hugenberg, editore e politico conservatore nonché successivo alleato di Hitler, dal 1927 proprietario della Ufa.

7 Benjamin gioca qui con il nome dell'eroe popolare tirolese *Andreas Hofer* e il nome della famosa marca berlinese di birra *Patzenhofer*.

8 Il riferimento è al film realizzato nel 1930 dal regista Gustav Ucicky.

¹ Cfr. nota 1, p. 46.

- 1 Sono i due ragazzi pestiferi e crudeli protagonisti del fortunato volumetto *Max und Moritz* dell'umorista e illustratore Wilhelm Busch pubblicato per la prima volta nel 1858.
- 2 Nell'originale compare *zehn* («dieci») perché il cancelliere confonde questa parola con la parola *Zähne* («denti») con cui si conclude la battuta precedente. Per esprimere meglio l'equivoco si è deciso di far diventare il numero «venti».
- 3 Nante equivoca sul significato delle parole *Vorgesetzter* («superiore») e *vorsetzen* («offrire», «servire» cibi o bevande).

¹ W. Goethe, *Stella* [trad. it. in *Teatro*, Torino 1973, p. 250].

¹ Nell'originale *Nörgler*, personaggio degli *Ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, che significa per l'appunto «brontolone».

¹ L'opera di Ernest Hemingway venne tradotta in tedesco da Annemarie Horschitz col titolo *Männer* [Uomini], Berlin 1929.

² F. Ernst, *Studien zur europäischen Literatur*, Zürich 1930.

³ Cfr. pp. 423 sgg

¹ In italiano nel testo.

¹ Letteralmente *Hexenbutter* significa «burro delle streghe», *Hexenringe* «anelli delle streghe», *Hexenschwamm* «spugna delle streghe» e *Hexenmehl* «farina delle streghe». Gli ultimi due termini sono utilizzati per designare le «spore di lycopodio».

¹ L'originale ha *gewinnen* che oltre a «vincere» significa anche «guadagnare». Gioco di parole fondato su *braun*, «bruno» e *schweigen*, «tacere»; Braunschweig è però anche il nome di una città della Bassa Sassonia.

1 Guardiano degli dèi nell'antica mitologia germanica.

¹ Gioco di parole fondato su *braun*, «bruno» e *schweigen*, «tacere»; Braunschweig e pero anche il nome di una citta della Bassa Sassonia

¹ Espressioni dialettali corrispondenti rispettivamente a *Reiter werden*, «diventare cavalleggero», e a *Ich weiß nicht*, «non so».

¹ A. Jalkotzy, *Märchen und Gegenwart. Das deutsche Volksmärchen und unsere Zeit*, Wien 1930.

¹ Letteralmente «Uccelli migratori».

¹ Si tratta del volume di F. Neubauer, *Lehrbuch der Geschichte für höhere Lehranstalten*, Halle 1906.

² Trad. it. in Goethe, *Faust*, Milano 1980, vol. I, p. 97 (vv. 1238-1258).

³ Il termine latino - solitamente usato al plurale (*praestigiae*) - significa «inganno», «illusione» ma anche «figure fantastiche».

⁴ Figura comica del teatro tedesco per certi versi simile ad Arlecchino.

1 Le citazioni in epigrafe presenti in questo saggio sono tratte da *Worte in Versen* [Massime in versi] di Karl Kraus.

2 L'originale ha *Zeitung*, il cui significato più comune è quello di «giornale», ma che anticamente significava anche «notizie».

3 Nel passo tedesco i termini *zeugte*; («ha concepito»), *überzeugte* («ha convinto»), *Zeugnis* («testimonianza»), *Zeugung* («concepimento») formano un intraducibile gioco di parole.

4 «Strepitolino» è la traduzione italiana dell'originale *Rumpelstilzchen*.

5 [Oh, se solo mi avessero lasciato scegliere se squartare il cane o il macellaio, avrei scelto].

6 Della *h* nel suono *th*.

7 Cfr. nota 1, p. 139.

8 [Disprezzo della prostituzione? Le prostitute peggio dei ladri? Imparate: l'amore non riceve solo un compenso, dà anche un compenso, l'amore!]

9 [Che abita nel tempio, da cui mai | non si ritenne di dover scacciare i mercanti e i cambiavalute, | i farisei e gli scribi, | che perciò circondano e descrivono il luogo. | Al volgo profano piace colui che rinuncia, | che non gli ha mai detto che cosa si deve odiare. | E colui che ha trovato il fine ancora prima della via | non venne dall'origine].

10 [Tu venisti dall'origine - origine è il fine],

11 [Una parola che non mente mai all'origine].

12 [Esercitandosi da solo alla sua fantastica scherma ... fiutando ad ogni angolo i casi della rima, incespicando sulle parole come sul selciato, imbattendosi, a volte, in versi sognati a lungo].

13 [È facile vivere senza la donna, difficile aver vissuto senza di essa].

14 [C'è nobiltà anche nel mondo etico. Le nature volgari pagano con quello che fanno, le nature nobili con quello che sono].

15 [Chi può è il loro uomo, e non uno che deve, | essi si smarrirono, lasciando l'essenza per l'apparenza. | Il loro caso lirico non fu Claudius, | ma Heine].

16 [Arresta il tempo! Sole, termina tu! | Fai grande la fine! Annuncia l'eternità! | Levati minaccioso, tonante rimbombi la tua luce, | che la nostra sonante morte ammutolisca. I Aurea campana, fonditi nella tua vampa, | diventa cannone contro il nemico cosmico! | Sparagli in faccia il fuoco ! Se io avessi il potere di Giosuè, | sappi, sarebbe nuovamente Gabaon!].

¹ Si è utilizzata qui e in alcuni altri passaggi, nei limiti in cui è stata successivamente ripresa da Benjamin [ed evidenziata dalle parentesi quadre], la versione della seconda stesura (del 1939) di *Che cos'è il teatro epico?* pubblicata in calce a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica - Arte e società di massa*, Torino 1966.

² Il teatro moderno è il teatro epico - Note all'opera «Ascesa e caduta della città di Mahagonny» (1931), in B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino 2001.

³ Zeittheater significa «teatro d'attualità» o «teatro contemporaneo», nella stessa accezione di *Zeitgeschichte*, la «storia contemporanea» contrapposta alla storia delle epoche passate.

⁴ Letterarizzazione del teatro. Note all'«Opera da tre soldi», in Brecht, *Scritti teatrali* cit., p. 23.

⁵ Ibid., p. 22.

⁶ Ibid

⁷ Il teatro moderno è il teatro epico, in Brecht, *Scritti teatrali* cit., p. 15.

⁸ Benjamin cita qui alcuni concetti compresi in *Sulla questione delle norme da applicare nel giudicare la recitazione (Lettera al «Börsenkurier» di Berlino)* che si può leggere oggi fra le note in calce a B. Brecht, *Un uomo è un uomo*, Torino 1964, in particolare p. 116; oppure in Id., *Teatro*, a cura di E. Castellani, Torino 1963, I, p. 372.

⁹ «Dramma d'attualità» o «contemporaneo», cfr. nota 3.

¹⁰ Brecht, *Un uomo è un uomo* cit., p. 285.

¹¹ Ibid., p. 293.

¹² Ibid., p. 327.

¹³ Sulla questione delle norme da applicare cit., I, p. 372.

¹⁴ Brecht, *Un uomo è un uomo* cit., p. 320.

1 Wortbar **nell'originale.**

2 Wortungs-Lust nell'originale.

3 Wortkunstwerk nell'originale.

4 Philosophie der Literaturwissenschaft, a cura di E. Ermatinger, Berlin 1930.

1 In italiano nel testo.

2 In italiano nel testo.

1 Kunstwollen nell'originale.

¹ J. Künzle, *Chrut und Uchrut. Praktisches Heilkräuterbüchlein von Joh. Künzle, Kräuterpfarrer in Zizers bei Chur*, Feldkirch 1930 [Erbe ed erbacce. Libretto pratico sulle erbe medicinali di Joh. Künzle, pastore ed erborista a Zizers vicino a Coira].

¹ Benjamin allude al fatto che la parola contiene il prefisso *Halt* che significa «alt, fermo»

¹ F. Kafka, *Il messaggio dell'imperatore*, Milano 1967 (trad. modif.).

¹ Carl Spitzweg è, insieme a Moritz von Schwind, il più significativo pittore di «quadretti di genere» in cui si esprime compiutamente lo spirito del Biedermeier. «Alla Spitzweg» sta appunto a indicare l'immagine del buon borghese pacificamente ritirato nella quiete dell'ambiente domestico.

¹ Benjamin gioca sulla differenza solo ortografica che in tedesco corre tra l'aggettivo *wahre*, «vera», e il sostantivo *Ware*, «merce».

1 P. Klassen, *Baudelaire. Welt und Gegenwelt*, Weimar 1931, pp. 150.

2 Ossa (1978 m) e Pelion (1651 m), due fra le più alte montagne della Tessaglia; come a dire: «accumula una montagna di cliché su una montagna d'odio».

- 1 H. T. Bossert e H. Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870. Ein Bildband nach 200 Originalen*, Frankfurt am Main 1930. H. Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*. Mit 80 Bildtafeln, Leipzig 1931.
- 2 K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder. Herausgegeben mit einer Einleitung von Karl Nierendorf. 120 Bildtafeln*, Berlin 1928.
- 3 E. Atget, *Lichtbilder. Herausgegeben von Camille Recht*, Paris-Leipzig 1931.
- 4 A. Sander, *Das Antlitz der Zeit*, Berlin 1930.

¹ In realtà, non a Tebe, ma nel Palazzo del re Minosse a Cnosso, sull'isola di Creta.

² Plinio, 6.20.6-9 [trad. it. in *Opere di Plinio Cecilio Secondo*, a cura di F. Trisoglio, Torino 1973,1, pp. 637-39].

³ Ibid., 6.20.11-17 [trad. it. cit., pp. 639-43].

1 F. von Baader, *Schriften*, a cura di M. Pulver, Leipzig 1921.

2 Id., *Seele und Welt*, diari giovanili dal 1786 al 1792, a cura e con introduzione di D. Baumgardt, Berlin 1928.

1 O. M. Graf, *Kalender-Geschichten*, 2 voll., München 1929, pp. 408, 402.

2 Id., *Bolwieser. Roman eines Ehemannes*, München-Berlin 1931, p. 359.

1 Il testa tedesco diventa allora: *Es war einmal ein kleines Mädchen das hatte eine Wunderkatze. Diese Katze konnte sprechen*[C'era una volta una bambina che aveva un gatto fatato. Questo gatto sapeva parlare].

¹ W. Benjamin, *Aufklärung für Kinder. Rundfunkvorträge*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1985.

² Cfr. in particolare anche R. Tiedemann (a cura di), *Walter Benjamin, Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1978 [trad. it. in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino 1973, pp. 173 sgg.].

³ Pubblicato per la prima volta da Tillman Rexroth: Walter Benjamin, *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.

⁴ Motto inserito da Rychner, come richiesta di una presa di posizione e di una risposta, sul proprio articolo *Kapitalismus und schöne Literatur* [Capitalismo e belle lettere] che aveva inviato a Benjamin.